СЕРГІЙ РУДЕНКО

МУЗЕЙ ЯК ТЕХНОЛОГІЯ

Монографія

Київ
Видавництво Ліра-К
2021

УДК 008+069+069.4
Р83

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 10 від 22 березня 2021 року)

Рецензенти:

Сабадаш Юлія Сергіївна, доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету

Собуцький Михайло Анатолійович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри культурології Національного університету «Києво-Могилянська Академія»

Щербань Анатолій Леонідович, доктор культурології, завідувач кафедри історії, музеєзнавства та пам'яткознавства Харківської державної академії культури

Яковлев Олександр Вікторович, доктор культурології, професор, ректор Муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

Руденко С.Б.

Р83 Музей як технологія : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2021. 436 с.
ISBN 978-617-520-082-7

Монографія присвячена проблемі найбільш ефективного використання музею як соціально-культурного інституту. На жаль, сучасна музеологія все більше поринає у схоластику, а розрив між практикою і теорією посилюється.

Музеї демонструють цікаву динаміку розвитку. З одного боку, вони видаються застарілими закладами, що займаються неактуальними залишками культурного життя. З іншого, попри швидкі темпи експансії комп'ютерних технологій, музеї посилюють свою соціально-культурну значущість, не залишаючи нікого байдужими. Але без надійних теоретичних засад, музейний заклад рухатиметься наосліп, завдаючи на цьому шляху шкоди як собі, так і соціуму. Наукові дослідження інтенсифікують пошуки оптимальних інституційних налаштувань, при цьому значно зменшуючи часові витрати. Для того, щоб з'ясувати, чим же музей може бути корисним суспільству на сьогодні та в майбутньому, необхідно дізнатися, яка теорія музею є найбільш підкріпленою. Проте у музеології до цих пір не було сформульовано відповідних теорій, не говорячи про їхню перевірку.

Автору дослідження вдалося заново зібрати основні концептуальні каркаси музею та зіткнути їх між собою. В результаті цього, виявилося, що багато стереотипних уявлень про музей не відповідають дійсності. Музей не є всього лиш інститутом, що виявляє, зберігає, досліджує та демонструє пам'ятки. Також він не є складом страхового фонду автентичності культури. Модна протягом останніх десятиліть екомузеологія, перетворює музеї на перепони для суспільного розвитку. Ставлення до пам'яток як фетишів, загрожує їхньому збереженню. Якби музеологія активніше розробляла музейницькі технології, можна було б уникнути деструктивних процесів, пов'язаних із переформатуванням символічного простору, яке зачіпає багато країн світу. Музеї є успішними як заклади політичної пропаганди, але з цього немає користі ні суспільству, ні самими музеям. В світі комунікації, який поглинає корисні знання, здатність вчитися та мислити, ці інститути виступають як важливі смислотворчі суб'єкти, що можуть розв'язувати соціальні проблеми, а не лише заговорювати їх. Варто припинити розглядати музеї як генератори прибутків. За рахунок цього, в майбутньому, вони зможуть стати основним механізмом конвертації культурного капіталу в економічний. В цілому, музей може бути корисним для вироблення соціальних технологій, раціоналізації суспільного життя, подолання фейків, симуляцій, поширення науково-критичної методології. В основі музейницької роботи лежить симбіоз науки та мистецтва, якого не вдалося поки досягти в жодній іншій формі. В цілому, не варто розглядати музеї як інститути минулого, в якій здають те, що вже перестало бути потрібним. Натомість, все новітнє варто перевіряти на основі суспільного досвіду, який акумулює музей, і, за результатами перевірки, створювати нові проекти соціального життя, впроваджуючи їх відповідно до поелементного соціоінженерного підходу.

Незважаючи на свій академічний характер, монографія адресована не лише культурологам, музеологам та пам'яткознавцям. Автор сподівається, що її читачами стане широке коло людей, як фахових музейників та працівників культурних інститутів, так і людей, що мають жагу до пізнання, котрі прагнуть використати музеї для свого особистісного розвитку та докластися до нарощення культурного капіталу та, як наслідок, суспільного прогресу. Особливо ця книга орієнтована на тих, хто не любить музеї. Не можна бути впевненим у своїх відчуттях без глибокого розуміння того явища, що їх спричиняє. Не зашкодить вона і байдужим, котрі так і не дали собі шансу краще зрозуміти навколишній світ завдяки музеям.

УДК 008+069+069.4

ISBN 978-617-520-082-7

Присвячую цю книгу моїй мамі,
Матвієнко Ользі Володимирівні
(1954 – 2017 рр.),
котрій завдячую усім

ЗМІСТ

ВСТУП

Сучасні музеї знаходяться у парадоксальній ситуації. З одного боку, вони розглядаються як щось застаріле і непотрібне в нових умовах, коли є Інтернет, глобальний доступ до культурної спадщини та знання у цілому. В такому випадку, у музеїв залишається не надто приваблива роль бути вмістилищем елімінованої культури, яка лише викликає атрактивну цікавість, але вже ніколи не буде актуальною. З іншого боку, кількість музеїв у світі зростає, вони часто перебувають на передньому краї суспільних дискурсів. При чому музеї фігурують як у міркуваннях про використання цивілізаційних надбань, так і в контексті цілком футуристичних проектів. Неможливо оминути увагою теми музеїв та пам'яток через руйнування ідентичностей, які характеризують сучасність. Фантомні болі втраченого місця у світі прийнято тамувати саме за допомогою минулого, зокрема, представленого у експозиціях. Не останню роль відіграють музеї і в контексті інформаційного протистояння, що має виразний історичний фронт. Зрештою, підходимо до основної практичної проблеми, пов'язаної з музеями: чи варто на них покладати надії в майбутньому, чи, навпаки, марно актуалізовувати їхню роботу – треба просто дати відійти цим закладам у вічність. Цілком можливо, як вважає музеолог Т.Шола, що місце музеїв мають посісти інші інститути культурної спадщини, котрі ще доведеться конструювати. На жаль, навіть, розпливчатого уявлення про те, якими вони мають бути, не існує.

На виклики часу музейні інститути відповідають по-різному. Якісь намагають йти в ногу із часом або й випереджати його, активно використовуючи мультимедійні технології там, де це тільки можливо. Ці заклади охоче відвантажують у Всесвітню мережу свої оцифровані колекції, охоче впроваджують усі модні практики в дослідницьку й просвітницьку роботу. Інші музеї поводяться більш консервативно, вважаючи, що саме опираючись оцифровці вони зможуть зберегти свою соціальну значущість та утилітарність. Одні музеї зберігають впевненість, спираючись на свої потужні колекції й користуючись широкою зацікавленістю туристів. Іншим стає все важче залучити відвідувачів. Деякі музеї вдаються до активної розкрутки, збільшення своєї привабливості, інші вважають, що їм варто дотримуватися консервативного академізму. Одні заклади є екстравертами, інші цілковито замкнені в собі й перебувають на самоізоляції, ніби, намагаючись перечекати негоду суспільних викликів. Багато музеїв, як і кілька століть тому, сконцентровані на патріотичному вихованні. Інші намагаються презентувати ідентичності, що були упосліджені протягом тривалого часу. Зазвичай, музеї пишаються своєю політичною місією, але виконувати її стає все важче: політична кон'юнктура стає надто мінливою і музеї не встигають перелаштуватися. Окремі заклади відстали від політичного контексту настільки, що зіткнулися із суспільними ресентиментами, не так важливо, стосується це деколонізації, чи декомунізації. Багато закладів впевнені, що у них немає іншого шансу, ніж влитися у ринкові відносини і, нарешті, отримувати прибутки. Інші апелюють до своєї культурної специфіки і намага-

ються довести своє право на державне чи комунальне фінансування, принагідно, розширюючи джерела грошових надходжень за рахунок меценатів або грантів.

Як бачимо, годі шукати універсальне призначення музею, яке зробить його корисним і важливим для соціуму на всі часи. Щоправда, в наших руках перебуває можливість інституційного переналаштування музею, щоб його ефективність була максимальною. Проте для з'ясування лише емпіричних спостережень замало. Не зрозуміло, яка із наведених вище музейних стратегій виявиться успішною, а яка буде мати нищівні наслідки для закладів, але внести корективи уже буде неможливо. Тож, необхідно розглянути порушені проблеми на теоретичному рівні, трансформувавши буденні проблеми у наукові.

В цілому, дослідження музеїв є популярними в гуманітаристиці. Це обумовлено тим, що, власне, предметом цього напряму досліджень є соціальні інститути, традиції та технології. Проте, зазвичай, висновки запропоновані дослідниками не виходять за межі вже існуючого в музейництві modus operandi. Дослідників, що працюють над ядром музеології, тим більше, його утилітарною гілкою, відносно небагато. Мабуть, провідним світовим музеологом на сьогоднішній день є вже згаданий раніше Т.Шола. Науковець, спираючись на емпірично спрямовані роботи К.Хадсона та представників екомузеології вважає, що найбільш продуктивним є консолідуючий підхід до усього різноманіття культурної спадщини: рухомих і нерухомих пам'яток, уречевлених і неуречевлених культурних цінностей. Якщо музеям не під силу забезпечити таку консолідацію, то на них чекає ґрунтовне переформатування. Водночас, Т.Шола наголошує на тому, що музеї не можуть відвертатися від нагальних соціальних проблем, бути притулками для академізму, елітизму і прислужництва панівним класам. Вони мають інтегрувати усю мудрість світу для подолання найважливіших проблем людства, зокрема, екологічних.

Треба сказати, що музеологи є, мабуть, найтолерантнішими серед усіх учених. Вони не вдаються до критики робіт один одного. Під їхнім прицілом, зазвичай, знаходиться сам музей, який, ніби, завинив перед суспільством через свої недоліки, або ж самовіддані музейні практики, котрі не мають надійних теоретичних інструментів. На музей як інститут спрямовує свої критичні стріли Т.Шола. Зрештою, той не витримує критики (в теорії; на практиці ж досить міцно стоїть). Щоправда є дослідники, котрі схильні високо цінувати музей. Наприклад, М.Кастельс впевнений, що саме музеї зможуть розв'язати основну проблему сучасності – відсутність взаєморозуміння. М.Геннін розглядає музеї як один із ключових інститутів для розуміння тенденцій розвитку медійної сфери. Багато дослідників вважають, що ефективність музеології зросте, якщо включити її у великі філософські дискурси, серед яких найбільшою популярністю користуються праці М.Фуко і Б.Латура. Особливо ґрунтовно в цьому напрямку працювала Е.Хупер-Грінхілл. Проте в таких дослідженнях музейна проблематика губиться і складається враження, що музей є епіфеноменом більш значимих соціокультурних процесів. Це саме можна сказати і про включення музею до дискурсу історичної пам'яті, популярність якого в Україні не згасає.

Окремо варто звернути увагу на теоретичні дослідження музею, які мали б пояснити, яким чином найкраще використовувати музей на благо суспільства.

Але науковці вважають, що теорія – це, насамперед, дескриптивне ускладнення за допомогою додаткових абстракцій, з якого випливають досить тривіальні висновки, що музею треба перебудовуватися у відповідності зі змінами, які переживає сучасне суспільство. Найвищий рівень абстрактного мислення виявив німецький дослідник і куратор М.Фер. Учений зазначав, що від німців очікують найбільш видатних прикладів теоретизування, але, насправді, музейна теорія в його країні дуже далека від бажаних висот. Фер вважає, що краща ситуація щодо теоретизування спостерігається у Великій Британії. Проте там, здебільшого, спираються на роботи французьких інтелектуалів, які меншою мірою цікавилися музеями.

Центром теорії, цілком відірваної від практики стала Східна Європа. Тут залишаються сильними позиції схоластичної теорії музеальності З.Странського. Незважаючи на те, що вона не дає нічого, крім ускладненої термінології, яку постійно треба уточнювати, музеальність використовується як базис у багатьох дослідженнях, особливо, російських науковців (наприклад, О.С.Сапанжа). Проте в останніх є ще одне теоретичне джерело – метафізична концепція М.Федорова, котрий вважав, що музеї є засобом перебудови світу, відновлення його духовності з огляду на нависаючі есхатологічні загрози. Саме на прикладі прихильників Странського та Федорова можна говорити про певну взаємодію між науковцями, але вони, знову-таки, не висловлюють критику до теорій один одного, намагаючись з'ясувати напрями найбільш ефективного використання музею, а виступають як тлумачі видатних концепцій, не наважуючись висловлювати у них сумніву.

Одним із найбільш продуктивних напрямів є авангардна музеологія, котру активно розробляє А.Жиляєв та пул дослідників, пов'язаних із ним. Цей напрям базується на ідеях історичного авангардизму щодо майбутнього музейного інституту. Для них музей виступав як інструмент або перепона у перебудові світу. В будь-якому випадку, інституційного перетворення музей уникнути не міг. Жиляєв бере за основу позитивний аспект авангардної музеології. Міркуючи про інструментальні можливості цього закладу, дослідник приходить до висновку, що для того, аби змінити докорінно навколишнє життя, будівельний майданчик, себто музей, має вихлюпатися за власні межі – на все суспільство. Враховуючи це, Жиляєву видається важливою метафізична концепція Федорова, яка є всепояснювальною, чого, власне, у наукових дослідженнях варто уникати.

Важливими є роботи Х.Вагенсберга й Т.Беннетта, що розглядають музей як майстерню або лабораторію по перетворенню навколишньої дійсності. На відміну від Жиляєва, автори впевнені у тому, що музей може змінити ситуацію довкола себе не покидаючи власних «берегів». З точки зору Вагенсберга, музей творить людину нового типу із науковим світоглядом за допомогою відповідних освітніх програм. Беннетт переконаний, що музейна експозиція багато важить у перетворенні цілих спільнот людей шляхом зміни їхніх ідентичностей. Проте дослідники не звертають уваги на технологічну сторону цих процесів.

Окремо треба сказати про історичний напрям музеології, яким особливо цілком справедливо пишається українська наука. Роботи В.В.Машталіра, С.В.Муравської, І.О.Пістоленко та, особливо, Р.В.Маньковської. Завдяки цим ґрунтовним роботам вдалося закрити більшість «білих плям» історії музейної справи в Україні,

запропоновані цікаві періодизації розвитку музейних інститутів й зроблені оригінальні спроби вийти на концептуалізацію тенденцій розвитку музеїв. Проте, ці роботи, оскільки мають чітке історичне спростування, не вдаються до дослідження, власне, теоретичних проблем.

Закрити цю прогалину, нібито вдалося російському досліднику В.Г.Ананьєву, котрий у своїй роботі поставив собі амбітну мету узагальнити досягнення музеології за межами Росії. Проте він продемонстрував не стільки процес зіткнення теорій музею, їхнє спростування, а звертав увагу на зовнішні процеси, пов'язані із розвитком музею та музеологічних дослідницьких інститутів. У розумінні Ананьєва музейна наукова думка пройшла шлях від дескрипції до перемішування різноманітних дискурсів, що призвело до розгалуження і ускладнення структури музеєзнавчого знання. З цим важко не погодитися, але таке тлумачення не демонструє логіку наукового дослідження музею як соціально-культурного інституту. Хоча, до честі Ананьєва, він визнає, що Росія стала на шлях оформлення тоталітаризму, і музеї мають стати на заваді цієї суспільної деградації.

Серед історичних досліджень музею окремо стоїть дослідження Ж. Базена, в кінці якого міститься передбачення музейного майбутнього. В цілому, треба сказати, що воно підтверджується. Організаційна культура музеїв стає все більше подібною до корпоративної. Відділи PR, маркетингу стають важливішими, скажімо, за науково-дослідні. Базен висловлював припущення, що музейна мережа остаточно перейде на ринкові відносини, в результаті чого виживуть лише найсильніші інститути. Зауважимо, що цей песимістичний прогноз побудовано на історицистській методології. Тож, навіть, якщо і так, то варто з'ясувати, чи така перспектива, справді, настільки загрозлива й чи не варто перебудувати роботу музеїв таким чином, щоб вийти із несприятливих обставин кращими, а не з жалем підраховувати втрати.

Врешті-решт, констатуємо, що зіткнення між дослідницькими програмами утилітарної музеології не відбувається. В цілому, треба визнати, що й напряму утилітарної музеології в реальності не існує, це авторська метафора, покликана об'єднати розрізнені дослідження, що намагаються осягнути можливості соціально-культурного використання музею. Через те, що дослідники лише подекуди згадують роботи один одного зі скупими коментарями. Останнє «протистояння» сягає приблизно середини XX ст., коли З.Странський та І.Неуступний дискутували з приводу статусу музеології. Перемога була за Странським, Неуступний визнав, що музеологія як повноцінна наукова дисципліна існує. В принципі, дискусія від початку була безплідною з огляду на те, що наукові дисципліни визначаються конгломератом проблем, і не так важливо, визнає це хтось формально за галузь наукового знання чи ні. На жаль, означений конгломерат досі не сформовано. При тому, що можна виокремити, скажімо, ті наукові роботи, що розглядають музей, в першу чергу, як інфраструктуру для пам'яток (Базен), або як комунікативний інститут (Кастельс, Геннін), чи як лабораторію (Жиляєв, Вагенсберг, Беннетт), політичний заклад (дослідники, що займаються проблемою музеїв в контексті пам'яті), ринково орієнтований інститут (Базен). Отже, структуризація музеології згідно із концепцією фальсифікаціонізму є метапроблемою дослідження. Проте *основна*

наукова проблема полягає у тому, що жоден із дослідників не ставить собі за мету перевірити ефективність кожного із можливих напрямів соціально-культурного використання музею. Виходячи із цього, можна запропонувати, обґрунтувати, перевірити (логічно, теоретично й емпірично) і, в разі успішної перевірки, підкріпити таку теорію, яка б розв'язала усі проблеми, котрі було не під силу здолати попереднім теоріям, а також ті, які їм були непідвладні. Іншими словами, чим і за яких умов музей може бути корисний суспільству.

Отже, **мета дослідження** полягає у тому, щоб сформулювати оптимальну теорію і, як наслідок, технологію утилітарного соціально-культурного використання музею. Виходячи із цього, необхідно розв'язати наступні **завдання дослідження:**

- Оформити у вигляді теорій запропоновані у попередніх дослідженнях напрями розв'язання проблеми соціально-культурної утилітарності музею
- Виявити теоретико-методологічні перепони на шляху до з'ясування ефективності музею як інституту
- Сконструювати поле для зіткнення теорій утилітарної музеології
- Здійснити спростування теорії музею як інституту, зусилля якого спрямовані, передусім, на збереження і використання пам'яток
- Виявити рівень підкріпленості теорії музею як засобу політичної пропаганди та історичної афірмації
- З'ясувати рівень наближення до істини теорії, що розглядає музей в контексті соціально-комунікативних процесів
- Виявити гносеологічний потенціал концепцій ринкового використання музею
- Висвітлити технологічні засади функціонування музею як інституту
- Визначити напрями діяльності музею в контексті модернізації суспільства
- З'ясувати перспективи соціально-культурного використання музею

Для того, щоб, з одного боку, уникнути сповзання у сторонні дискурси, а з іншого – залучити на допомогу необхідні теоретичні рішення із суміжних наукових галузей, необхідно чітко означити межі конгломерату проблем і гіпотез, що складають гносеологічну область дослідження. Відповідно до дальньої межі, **об'єктом дослідження** виступає музей як соціально-культурний інститут. Проте серцевину конгломерату, тобто **предмет дослідження**, складають технології утилітарного використання музею.

Окреслені вище упущення в попередніх дослідженнях обумовлені невдало обраною методикою і методологією. Для успішного досягнення мети було вирішено використати найбільш універсальні **методи дослідження**, не обмежуючись так званими «методами гуманітарних наук» або «культурологічними методами». Мова йде не лише про методи аналізу (в тому числі, ситуативного), синтезу, дедуктивної логіки тощо. В цілому, дослідження базується на концепції К.Поппера про те, що немає особливого методу природничих або гуманітарних наук. Тим більше, малокорисним є сцієнтистський підхід, в результаті якого індуктивний метод (який є, нібито, особливим для природничих наук) переноситься на гуманітарні дослідження. Виходячи із попперівськго підходу, індуктивний метод є оманливим, оскільки спостереження саме по собі не призводить до наукових

відкриттів. Дослідження будується дедуктивно, беручи свій початок із проблеми, яка вирішується, зокрема, в ході цілеспрямованих спостережень.

В цілому, дослідження побудоване на основі *проблемно-гіпотетичного підходу*, згідно з яким проблема є вихідною точкою дослідження. Як її пробне розв'язання висувається певна гіпотеза, котра породжує нові проблеми. Наступна гіпотеза має розв'язувати усі проблеми старих гіпотез, але, знову-таки, стикається із новими проблемами. Проте з кожним наступним рішенням, нова гіпотеза пропонує краще наближення до істини.

Фундаментальним у дослідженні є також *фальсифікаціонізм* К.Поппера. За його допомогою вдалося структурувати значний масив музеологічних робіт відповідно до шляхів вирішення наукової проблеми соціально-культурної утилітарності музею. Метод наукового критицизму (метод проб і помилок) ліг в основу формулювання відповідних теорій музею, виявлення ступеню їхньої підкріпленості та фальсифікованості, з'ясування рівня наближення теорій до істини. Водночас, науковий критицизм К.Поппера дозволив уникнути есенціалізму, догматизму, історицизму. Завдяки цьому були відкинуті імунізовані від фальсифікації методологічні підходи (наприклад, марксизм, фрейдизм тощо).

Застосування *критерію демаркації* К.Поппера (характерною особливістю науки є наявність наукової проблеми та можливості спростування будь-яких гіпотез) дозволило відкинути псевдонаукові музеєзнавчі праці й включити у науковий дискурс музеологічні праці (авангардна музеологія А.Жиляєва), які, хоч і містять метафізичний елемент, проте в ході застосування критики можуть дати цінну інформацію для вирішення поставленої наукової проблеми.

Ключове значення для дослідження має *теорія трьох світів* К.Поппера. Якщо проблема не розв'язується, необхідно піднятися на інший рівень. Саме такими рівнями виступили попперівські світи: від першого, в рамках якого музей постає як склад-експозиція пам'яток, та до третього, де цей інститут використовує культурний капітал для розв'язання актуальної проблематики. В ході дослідження ідеї К.Поппера були дещо уточнені: виявилося необхідним запровадити четвертий світ емпірики, щоб показати складну взаємодію між світами і роль емпірики у соціальній інженерії, спрямованій на перетворення музею та соціуму.

Крім цього, в дослідженні під час опрацювання ринкової та лабораторної теорії музею, було використано концепцію *«культурного капіталу»* П.Бурдьє. В нагоді також стала теорія Б.Латура, пов'язана із визначною роллю лабораторій у трансформації соціуму, зважаючи на підхід до розуміння музею як лабораторії. При дослідженні музею як складової частини соціальних комунікацій, важливою виявилася теорія М.Маклюена «medium is a message», що чітко вказує індиферентність комунікації до смислів, в той час як музеї, якраз, є смислотворчими закладами. На шляху до розв'язання проблеми розриву між смислом і оболонкою, корисною була концепція *«мему»* Р.Докінза, що виявилося важливим з огляду на спростування медійно-комунікативної теорії музею.

Особливе місце в методології дослідження посідають концепції *«антикрихкості»* та *«скептичного емпіризму»* Н.Талеба, котрий є чи не провідним теоретиком прикладних досліджень. Вони, в свою чергу, добре поєднуються із тео-

рією теоретичного знання К.Поппера. Зрештою, зазначена методологічна основа була використана при з'ясуванні ролі музею у поелементній соціальній інженерії в рамках технологічного підходу до цього закладу.

В ході дослідження була також використана *теорія фрактальності Б.Мандельброта*, щоправда, поза її математичної підоснови. За її допомогою вдалося пояснити взаємодію музею з іншими соціальними інститутами, що характеризується взаємообміном. Це було необхідно для визначення інституційної специфіки музею, що є необхідною передумовою для з'ясування його оптимального соціально-культурного використання.

Для дослідження суб'єктності музею, його здатності виступати фактором соціокультурних трансформацій, а не лише відображенням пануючих соціально-культурних відносин, ефективним виявилося застосування концепції *ризоматичності, що розроблялася Ж.Дельозом та Ф.Гваттарі*. Ця теорія описує відносини у деієрархізованому соціокультурному середовищі, яким є сучасне суспільство, що характеризується гіперкомунікативністю та гіперінноваційністю, а також тісним переплетінням його різнорідних елементів. Тому зміни в будь-якій частині ризоми (суспільства) можуть мати наслідки для іншої, незважаючи на те, що, на перший погляд, вони ніяк не пов'язані. Ця обставина пояснює соціоінженерну ефективність музею і накладає на цей інститут високу соціальну відповідальність. Теорія ризоматичності соціуму доповнює теорію фрактальності Б.Мандельброта й антикрихкості Н.Талеба.

Дещо забігаючи наперед, варто зупинитися на **науковій новизні** цього дослідження.

Отже, *вперше* було виокремлено теорії соціокультурної утилітарності музею, які були присутні у музеології імпліцитно: кунсткамерна, політична, медійно-комунікативна, ринкова та лабораторна.

Здебільшого, вважається, що для виживання музеям треба слідувати великим модернізаційним трендам. Беручи до уваги, що основні зсуви відбуваються у галузі комунікацій, то музеям необхідно мімікрувати під нові форми медіа або ж активно застосовувати їх у своїй роботі. Проте, швидкі темпи розвитку комунікаційних технологій не означають, що саме суспільство різко подолало архаїку. Воно і надалі лишається відсталим. Тож, музеям краще звернути увагу на те, як вони можуть покращити соціальні технології. Таким чином, із наздоганяючих суб'єктів ці інститути можуть стати драйверами модернізації.

Вдалося з'ясувати, що проблема колективної пам'яті, насправді, є псевдопроблемою, під якою маскується проблема колективної ідентичності. Більшість дослідників у цій галузі розглядають музей як провідника певного наративу. В той час, як інституції, в тому числі музеї, в цьому процесі важать більше за наративи. Музеї можуть запропонувати ефективні механізми виходу із криз, пов'язаних із війнами між ідентичностями, які інспіруються з огляду на кон'юнктурні потреби електоральної мобілізації.

В методологічній площині наукова новизна полягає у тому, що вперше було розглянуто весь спектр підходів до розв'язання проблеми соціально-культурної утилітарності музею: історичних, прикладних та теоретичних. При цьому, схолас-

тичний підхід, відповідно до якого реальні проблеми конвертуються у вербальні, було відкинуто від початку (хоча, власне, це і була майже вся «теорія» музеології). Здається, що зосереджені безпосередньо на практиці прикладні дослідження, мали б бути найбільш ефективними, проте не маючи теоретичного опертя, вони виявляються неспроможними реально допомогти практиці. Історичні дослідження музеїв можуть напрацювати надійну емпіричну базу для теорії, проте не створити саму теорію без використання шкідливої методології історицизму та історизму.

Щоб розвинути теорію музеології, треба сміливо зіштовхнути наявні теоретичні підходи, елімінуючи їх за допомогою критики до тих пір, поки не залишиться найкраще підкріплена теорія. Фактично, досі науковий критицизм та метод проб і помилок не застосовувалися в музеології щодо її проблемно-гіпотетичного поля.

Як відомо, теза про те, що музей без пам'яток є неможливим, видається непорушною. Тому, музеї мають концентрувати свою діяльність на виявленні, збереженні, дослідженні та презентації пам'яток. Кунсткамерна теорія, що ґрунтується довкола цього процесу, відповідно є гарантом кожної із його стадій. Але, насправді, такий підхід, що побудований довкола матеріальності пам'ятки, негативно впливає на виявлення, збереження, дослідження і презентацію пам'яток.

Особливо, це стосується збереження. Виявилося, що декомунізація, яка передбачає, в першу чергу, подолання матеріальних носіїв небажаної символіки, є латентним проявом кунсткамерної теорії.

Екомузеологія, що виникла майже півстоліття тому, досі вважається чи не найбільш прогресивною теорією в музеології. Але, насправді, вона є всього лиш спробою захисту та імунізації архаїчної кунсткамерної теорії, що в цілому, була спростована.

Крім того, в ході дослідження вдалося з'ясувати, що проблема автентичності пам'ятки не розв'язується за рахунок звернення до фізико-хімічних характеристик носія. Автентичність залежить від смислового наповнення артефакту – науково-обґрунтованої інтерпретації та символічного використання об'єкта в музейницькій роботі.

Відомо, що музеї виникли, насамперед, як храми громадянської релігії і так вони використовувалися впродовж своєї історії. На сьогодні, існує думка, що музей має уникати політики. Згідно з альтернативною точкою зору, цього досягти неможливо і музей, навпаки, має розвивати свій політичний інструментарій. Водночас, усі сходяться на тому, що інформаційні маніпуляції є негативним явищем. За виключенням тих ситуацій, коли вдалося за їхньою допомогою здолати ворога. Отже, музей може бути ефективним знаряддям інформаційної війни. Проте дослідження показало, що такі практики є руйнівними для музею. Новизна полягає у тому, що цей заклад краще використовувати як місце зіткнення різноманітних концептуальних каркасів. За рахунок цього, можна створити інший порядок денний, котрий дозволить подолати цугцванг, зумовлений інформаційно-пропагандистським протистоянням.

Музей можна використовувати для трансформації соціуму, проте в контексті комунікаційних технологій він, все-таки, не можеу запропонувати нічого нового. Хіба, що відтінити собою деякі субстрати, що як археологічні шари проглядаються за новими

медіа. Але, насправді, музей і тут може виконати свою унікальну місію. І вона полягає не у створенні спільного концептуального каркасу для покращення взаєморозуміння. Немає якоїсь особливої музейної мови. Музей дає можливість не заскочити у ще одну інформаційну бульбашку, а навпаки, луснути якомога більше цих бульбашок одночасно. Крім того, музей виконує важливу функцію наповнення смислами світу, в той час як сучасне життя характеризується екстазом комунікації, котра ці смисли знищує, розбиваючи складні повідомлення на примітивні меми.

Вважається, що дистанційні комп'ютерні технології призведуть до цілковитої заміни реальних інститутів віртуальними. Ця доля не омине магазини, офіси, що вже говорити про музеї, котрі стикаються із тим, що попри їхній спротив, колекції рано чи пізно будуть оцифровані. Проте дослідження продемонструвало, що незважаючи на високу імовірність появи вікі-музейництва, яке телепортуватиме всіх охочих у середовище вільного використання пам'яток, зокрема, і творення репрезентацій, музеї все одного не зникнуть, навпаки, їхня роль зросте. Можливо, вони увійдуть до невеликого числа тих інститутів, що залишаться після тотальної віртуалізації.

Попри щире бажання допомогти музеям стати підприємствами і віру у їхній комерційний успіх, дослідження показує, що музеї, на даний момент, не спроможні віднайти таку бізнес модель, що приноситиме прибутки. Більше того, вони не можуть бути, навіть, соціальними підприємствами. Проте, можна припустити, що їхня інституційна перебудова може, в майбутньому перетворити їх на виробника соціальних технологій, які користуватимуться попитом. Але для цього треба виходити із того, що ринкова концепція не може бути теорією музею. Це прикладний напрям. І прибутковість музею напряму залежить від того, до якої теорії буде докладено дослідницько-підприємницькі зусилля.

В дослідженні подальшого розвитку набула авангардна музеологія. Ця продуктивна теорія побудована на тому, що музей є місцем критики та експерименту із минулим для створення інноваційних проектів майбутнього. Таким чином, історія із самоцілі стає емпіричним базисом для соціальних технологій. Такий висновок про гносеологічний потенціал авангардної музеології вдалося зробити після очищення її від футуризму, марксизму, федоризму та утопічної інженерії. Проте саме із цими домішками авангардна музеологія постає у оновленому вигляді в дискурсі А.Жиляєва.

В дослідженні було також уточнено концепцію музейного кураторства А. Мальро. Власне, так її прямо не позиціонував ні сам автор, ні його критики, котрі вважали «Уявний музей» або невдалою спробою викладу історії мистецтва, або передріканням епохи віртуальних музеїв. Проте робота Мальро може розглядатися як взірцева з огляду на оформлення кураторського послання та умілого використання різних медіумів, щоб подолати обмеження кожного із них. Мальро чітко показав, що в експозиції текст є ілюстрацією пам'яток, а не навпаки.

В дослідженні було зроблено наступний крок у розробці проблеми взаємодії мистецької та наукової складових у музейному кураторстві. Було показано, що ці складники не існують унезалежнено. Або ж вони не вступають у відносини «допоміжний–основний». Не можна говорити також про редукцію науки до мис-

тецтва, чи навпаки. За результатами дослідження висунуто гіпотезу про симбіоз науки і мистецтва в музейних репрезентаціях.

Подальшого розвитку набула проблема симуляції науки і мистецтва в контексті розробки можливих шляхів соціально-культурного використання музею. Як в гуманітарній науці, так і в мистецтві ця проблема розв'язується шляхом з'ясування рівня оригінальності текстів. Це, зрештою, лише стимулює симуляції. Натомість музеї можуть виступати надійними фільтрами псевдонаукової та псевдомистецької творчості. Це обумовлено тим, що музейне кураторство прямо дивиться у корінь проблеми: наявність/відсутність у дослідженні наукових проблем та гіпотез, що їх розв'язують або, щодо мистецтва, соціально-технологічну цінність художнього твору.

Зрештою, було вперше встановлено, що музей є не архівом цивілізації, а важливим інструментом не лише для створення інновацій, а й їхньої верифікації (за рахунок історичного досвіду) та апробації (що поєднує теорію з інституалізованою кураторською емпірикою). Музей постає як лабораторія поелементної соціальної інженерії, що модернізує соціальні технології. З одного боку, цей інститут виступає як елемент прискорення модернізації, з іншого, може апелювати до необхідності стишення темпів розвитку, щоб уникнути колапсу. При цьому музей не керується якоюсь із концепцій модернізації, а користується технологією теоретичного та емпіричного приладжування.

Вперше музей розглядається в контексті проблеми слабкості гуманітарної науки, відсталості соціальних технологій, викривлення наукових дискурсів комунікацією та розривом між соціальною теорією та практикою. До цього в музеї вбачали лише засіб ілюстрації наукових досягнень, розміщений у просторі підручник. Незважаючи на усі зусилля, результатом еманації гуманітарної науки все одно ставала догматична ідеологія, протилежна до критично методу, а музей ставав відображенням цієї еманації. Підручник перетворювався на агітаційну маніфестацію. Таким чином, музей варто розглядати як засіб виправлення цієї ситуації. За рахунок симбіозу мистецтва і гуманітарної науки, остання збагачується, насамперед, методологією розробки соціальних технологій. А лабораторне улаштування музею, дозволяє долучити до симбіозу науки і мистецтва ще й соціальну емпірику. Крім того, музей може формувати щось на зразок захисної оболонки, поки соціальні технології проходитимуть апробацію та верифікацію та у вигляді репрезентацій будуть представлені до публічної критики.

Все це дозволяє підійти до нової гіпотези музею як засобу раціоналізації суспільного життя, що значно підвищує соціальний статус музею порівняно зі концепціями сховища артефактів, закладу, що доповнює навчальний процес або ж урізноманітнює засоби пропагандистського впливу, чи просто є установою, що продає особливий досвід споглядання предметів старовини, або місцем проведення дозвілля.

З'ясувавши основні прелімінарні аспекти дослідження, варто звернути увагу на особливості його *структури*. Дослідження складається зі вступу, п'яти розділів та висновків.

У *першому розділі* мова йде про рівень розробки проблеми соціально-культурної утилітарності музею. Окрема частина розділу присвячена спробам науковців синхронізувати музейні дискурси із найбільш сучасними трендами гуманітари-

стики. Розглядаються причини, чому ці дискурси не сприяють оновленню музею ні на теоретичному, ні на практичному рівнях. В іншій частині розділу висловлені міркування про місце музеїв у студіях історичної пам'яті. Зазвичай, дослідники пам'яті не заглиблюються у музеологію, а музейники відповідають симетрично. Але у цьому підрозділі цей недолік усунуто.

В *другому розділі*, враховуючи позитивний і, насамперед, негативний методологічний досвід видатних попередників, накреслено оптимальний напрям, слідуючи якому можна досягти мети дослідження – з'ясувати напрям найбільш ефективного соціально-культурного використання музею. Але на цьому треба зупинитися детальніше.

Власне, з'ясування логіки розвитку наукового знання про соціально-культурну утилітарність музею складало окрему проблему. В основу її вирішення лягла удосконалена концепція К.Поппера про чотири світи. В рамках дослідження довелося неодноразово звертатися до неї, і, в залежності від контексту, уточнювати її зміст. Проте, для того, щоб полегшити сприйняття матеріалу, варто коротко роз'яснити її.

Отже, довколишню реальність можна представити у вигляді відносно автономних світів, що, втім, перебувають у постійній взаємодії. Перший світ – це матеріальні об'єкти. Враховуючи ракурс дослідження – це музейницьке уречевлення, що представлене, насамперед, пам'ятками та матеріальною інфраструктурою музею.

Другий світ уособлює комунікацію. Відносно музейництва, комунікація стосується використання пам'яток, контексту й змісту репрезентацій, будь-якого обміну повідомленнями в ході музейної роботи, створенні інституційного іміджу, а також цілої хмари суб'єктивних суджень про конкретні музеї та ідеї, що вони транслюють. Оцінні судження не оминають також сьогодення і майбуття музейного інституту взагалі.

Третій світ представлено, переважно, творами науки і мистецтва – культурним капіталом. Цей світ лежить в основі смислотворчої діяльності музею – звідти музей черпає ідеї і туди ж повертає створені в ході музейної роботи знання (точніше, ті з них, що доповнюють цивілізаційну спадщину людства). Сюди, наприклад, можуть належати виставки, каталоги, зафіксовані у той, чи інший спосіб.

Четвертий світ пов'язаний з емпірикою. Музейний інститут функціонує у відповідності із наявними соціальними традиціями, технологіями та іншими інститутами. Зрештою, це стосується вибору оптимальної стратегії закладу та, на її основі, тактики, що має забезпечити перспективу цій установі.

З'ясувалося, що науковий прогрес теорії музею тісно пов'язаний із тим, з позицій якого світу досліджується цей заклад. Тому для того, щоб ранжувати сформульовані у дослідженні теорії, їх було розміщено у порядку зростання, починаючи від першого світу. Це й обумовило логіку наступних трьох розділів.

Зрештою, в *третьому розділі* мова йде про те, що не музей є інструментом в руках спадщини, а навпаки. Крім того, в цьому розділі містяться відповіді на питання, чому декомунізація та інші подібні процеси розвиваються саме вандальним шляхом.

В *четвертому розділі* з'ясовується, що попри ефективність музею у пропагандистсько-інформаційних протистояннях, та важливу роль, яку він виконує для усунення деформацій, спричинених гіперболізацією комунікації, ефективність цього закладу, все-таки, не є найвищою у другому світі.

П'ятий розділ демонструє, що утилітарність музею може бути віднайдена на стику емпірики та теорії, а також науки і мистецтва. А витоки цього підходу сягають авангардної музеології та «Уявного музею» А.Мальро. Цей розділ також оповідає про те, навіщо потрібна раціоналізація суспільного життя, що їй заважає, і як музей може подолати ці перепони.

Наостанок окремо варто зупинитися на емпіричній базі дослідження. Так сталося, що Україна знаходиться в авангарді багатьох процесів, пов'язаних із музеями. Передусім мова йде про те, що українська культура першою стикається із проблемами, які згодом стануть актуальними для всього світу. Скажімо, коли в Україні розпочалися процеси декомунізації, американські очевидці стверджували, що українці «схиблені на пам'ятниках», натякаючи на незрілість українського суспільства. Проте пройшло не так багато часу, і виявилося, що американське суспільство не виявило якоїсь особливої цивілізованості по відношенню до монументів, присвячених «південцям» та колоніальному минулому. Подібні чистки символічного простору прокотилися по всьому західному світу.

Звертає на себе увагу також бідність «запасів» культурної спадщини в Україні, порівняно з іншими державами. Для того, щоб українська культура розвивалася, ми не можемо собі дозволити неефективно виробляти культурний капітал. Можна припустити, що так само, як країни, позбавлені природних ресурсів, змогли зробити значний економічний ривок у скрутних обставинах, так само і українська культура з часом зможе похвалитися значними успіхами. І не останню роль у цьому відіграють українські музеї.

Наприклад, це стосується авангардної спадщини. Україна, справді, може гордитися своїми досягненнями в цьому напрямку мистецької і культурницької роботи, насамперед, через те, що наша культура була одним із осередків цього явища, а не вторинною периферією, як це часто було в історії української культури. Тому важливим завданням українських музеїв, яке вони, в цілому, з успіхом виконують протягом останніх десятиліть, є відновлення авангардної спадщини, і подальше використання її не для наслідування, а як джерела творчого натхнення. Прикладом може служити це дослідження, в якому досягнення авангардної музеології розглянуті під новим кутом зору. Саме українським авангардистам вдалося розвинути продуктивний нефутуристичний напрям музеології, що зреалізувався у авангардному інституті, що існує до цього часу – Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України.

На українському ґрунті також добре видно, що ідея екомузеології є штучною. Для її реалізації необхідний значний цивілізаційний перепад, що відобразився на певній території. Проте, коли уся країна може отримати статус екомузею, одразу стає видно можливі негативні наслідки імплементації концепцій «нової музеології».

Варто зазначити, що, крім усього іншого, Україна є полем битви гібридної війни, важливою частиною якої є інформаційне протистояння. В зв'язку з цим, дос-

від Національного музею історії України у Другій світовій війні є унікальним та неймовірно насиченим. Він знає період як радянської пропаганди, так і сучасної інформаційної війни в умовах постправди. Зазначимо, що технології релятивізації істини були застосовані в музейних репрезентаціях цього українського закладу іще до нульових років XXI ст. Отже, і тут ми значно випередили решту світу.

Варто звернути увагу на те, що українці не лише першими розвинули такий дослідницький напрям як «пам'яткознавство» (кін.1980 – поч. 1990-х рр.), що в наукових дискурсах інших країн постав під назвою heritage science лише у середині 2000-них. Визначними є досягнення українських вчених у історичній музеології. Саме завдяки їхнім роботам вдалося прийти до важливих методологічних висновків у цьому дослідженні.

В цілому, в дослідженні використано досвід багатьох українських інститутів, окремих виставок. Українська культура виявилася важливою лабораторією, на цікаві емпіричні дані якої мало хто звертає увагу, але отримані результати, пов'язані із перетворенням соціальних інститутів і традицій, створенням нових соціальних технологій, які матимуть значення не лише для нашої держави. Тому в дослідженні українські культурні реалії та їхня наукова рефлексія розглядаються не ізольовано, а із урахуванням глобального контексту.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ВИКОРИСТАННЯ МУЗЕЮ

1.1. Різноманіття музеологічного пізнання

Проблема можливих напрямів соціально-культурного використання музейного інституту розглядається у багатьох пізнавальних вимірах. Наприклад, в рамках квазінауки, яку утворюють аналітичні тексти (субприкладного характеру із короткотривалою або мінливою актуальністю) й схоластичні дослідження, котрі підміняють реальні теоретичні проблеми лінгвістичними (ніби, достатньо всього лише чітко визначити базові поняття). Схоластична музеологія, природно, спрямована на пошуки оптимального визначення поняття «музей». Позиції цього напряму є досить сильними з огляду на активну роботу, що здійснює зараз ICOM щодо пошуку конвенціальної дефініції музею.

Пізнання може відбуватися також на паранауковому рівні – це різноманітні аналітичні матеріали, актуальність яких є скороминущою. До паранауки належать також експертні дослідження, які не створюють наукової новизни, але спираються на результати наукових досліджень. Сюди належать значні обсяги аналітичних матеріалів, присвячені локальним музейним проблемам. Часто такі дослідження пронизані есхатологією: побоюванням, що в найближчому майбутньому цей інститут буде елiміновано.

Окремим напрямом є метафізична музеологія, в якій панує умоглядність, пошук «сутності» музею та інших пов'язаних із ним явищ. Таким чином, віднайдена прихована сутність музею дасть відповідь на усі практичні питання [432, 428]. Метафізичні дослідження можуть бути відкритими до наукової критики, або ж імунізовані від неї і задогматизовані. В першому випадку метафізичні теорії можуть використовуватися як вихідна точка для теоретичного дослідження (метанаука). В другому – вони цілком несумісні із науковим методом.

Окремого напряму лженаукових досліджень (коли певна теорія не захищається від критики, а цілком ігнорує її; вона індиферентна до підкріплених і спростованих гіпотез, що існують в науці) в музеології, на щастя, немає. Щоправда існує значний корпус псевдонаукових (імітативних, удаваних) досліджень, розпізнати які можна за відсутністю наукової проблеми [440]. З наукою імітативні тексти пов'язані лише

стилістично. Звісно, в найгіршому прояві наукової стилістики, що характеризується гіпертрофованою штучною ускладненістю мови, хворобливою піднесеністю, що затуляє відсутність аргументів, снобізмом по відношенню до читача.

Натомість, наукова музеологія ставить собі за мету розв'язувати теоретичні проблеми, що тісно пов'язані з практикою – конкретними соціальними проблемами. Іншими словами, у неї цілком утилітарне спрямування – вона намагається з'ясувати ефективність музею як соціально-культурного інституту, базуючись на методології наукового критицизму. Тому цей різновид наукової думки можна назвати утилітарною музеологією.

Як бачимо, цілком безплідними з наукової точки зору є лженаука та псевдонаука. В паранауці та метафізиці можна віднайти цікаві спостереження, які можна піддати критиці. Особливе місце посідає філософія, котра може знаходитися під впливом квазінауки, псевдонауки та метафізики, а може бути ближчою до науки з її реальними проблемами та критичним підходом. Зрештою, перш ніж перейти до утилітарної музеології, що може отримати користь від метанауки та паранауки, з'ясуємо, наскільки плідними для неї є напрацювання музеологічної схоластики та філософії.

Багато музейників констатують фундаментальність теорії музеальності, музеалізації З. Странського [561, с. 82, 663, 482, 483], що є цікавим поєднанням мета науки і квазінауки. Відповідно до цієї теорії музеальність розглядається як особлива музейна потреба, що виступає як невід'ємна риса окремої людини та людських колективів (навіть у ті часи, коли музеїв у сучасному розумінні цього слова ще не було). Виходячи із цього, музей у тій, чи іншій формі є вічною категорією. Цю тезу розвинув у своїй концепції музейництва Ю.А.Омельченко [327, 327, 321, 322, 326, 323, 324, 325]. Теорія музеальності також лягла в основу культурно-комунікативного осмислення музею в дослідженнях О.Сапанжи [560, 459, 458, 457, 456]. Музеальність виступає як теоретична підоснова у працях Ф.Вайдахера [72]. З критикою поняття «музеальність» виступив П. ван Менш, котрий розглядав його як застаріле. Проте дослідник вважав цей концепт корисним для музеології з огляду на те, що за його допомогою Странський вивів музеальність за межі, власне, музейних інститутів. Завдяки цьому дослідницькі зусилля спрямовуються на історико-культурну спадщину як цілісне явище [628]. В той же час, відбувається маргіналізація проблематики інститутів пам'яті, що тягне за собою фетишизацію історико-культурного надбання, яка характерна і для поглядів Странського.

Теорія музеальності, нібито, розв'язує всі можливі проблеми: історичні, теоретичні й практичні. Треба лише допустити, що людська природа, психіка людини неминуче тяжіє до створення музеїв, омузеювання оточуючої реальності. Але так виглядає лише тоді, коли твердження про музеальність приймається без перевірки, як самоочевидне. Статистика показує [237, с. 71, 73], що велика кількість людей, незважаючи на «вроджені» особливості своєї психіки, може тривалий час або, навіть, протягом усього життя обходитися без музеїв. Таким чином, якщо теорія діє лише за певних умов, вона перестає бути теорією, перетворюючись на опис екзистенційного випадку (кількох випадків). Схильність деяких людей до зберігання речей «на пам'ять», накопичувати предмети (існує, навіть, психічний

розлад, пов'язаний із патологічним накопиченням) не пояснює необхідності створення окремих соціальних інститутів, тому що кожна людина може формувати свій «музей» самотужки.

Більше того, такий підхід провокує екзотичні теорії про колекціонування як «інстинкт цілі» [335], антропологізуючи поведінку тварин. Це шкідливо як для біології, так і суспільних наук (ніби, створення і розбудова соціальних інститутів має звірину природу). Так само шкідливою є і антропологізація соціуму, коли його розглядають як певну особу, що як і окрема людина прагне до накопичення предметів (раціонального та ірраціонального). Тоді треба зробити припущення про існування вічної колективної пам'яті, душі, які можна відчути лише в суб'єктивних переживаннях окремих індивідів. Такі міркування заводять на манівці, тому що дослідити суб'єктивні психічні процеси неможливо, бо вони не піддаються перевірці. Предметом дослідження можуть бути лише об'єктивовані наслідки психічних процесів.

Суспільні інститути створювалися в різний час, з різною метою, розвивалися, переважно, стихійно. Вони працювали і працюють як серед людей, що вважають музеї важливими закладами, так і серед тих, що індиферентні до них. Ці заклади виконують різноманітні суспільні функції, визначені проблемами соціуму, а не задовольняють аморфну людську потребу, виражену у музеальності. Неможливість дослідження музеальності (своєрідної «невидимої руки», що керує музеями та соціальними відносинами, що склалися довкола них), тягне за собою необхідність досліджувати конкретні соціальні інститути, до чого прихильники музеальності вдаються неохоче. Зазвичай, дослідження зводяться до підтвердження досить розмитої теорії музеальності будь-якою музейною роботою.

Теорія музеальності здійснює експансію і у сфері історичної музеології, що не є продуктивним для останньої. Спроби побачити музейність (музеальність) у кам'яному віці (наскельний живопис, збирання мінералів троглодитами [327, с. 148]) або цивілізаціях Межиріччя [72, с. 66] виглядають анахронічно. Нібито «музейне» використання предметів [327], насправді, було пов'язане із чіткими функціями традиційно-сакрального та ін. характеру. Тут треба зазначити, що акцентування уваги на незбагненних, майже, надприродних властивостях речей або ж їхньому специфічному духовному застосуванні людьми, насправді, зближує музеальність із фетишизмом. Ця обставина яскраво відображає, власне, науковий потенціал теорії музеальності, яка є перекладом на ускладнений науковоподібний жаргон давніх вірувань. Дослідники музеальності не переймаються слабкими місцями своєї теорії, не прагнуть її спростувати. В цілому ця теорія мало піддається критиці, хіба що спрямованої на її понятійну складову, до якої П. ван Менш, М.Попадіч [645] та автора цього дослідження [408].

Прихильники ж теорії музеальності, навпаки, догматизують її, підкріплюючи точкою зору наукових авторитетів (насамперед, З.Странського). Догматизм необхідний з огляду на те, що критика послаблює абсолютистський потенціал цієї теорії, що для адептів музеальності є неприпустимим. Через критику універсальна всероз'яснююча сила їхньої теорії вичерпується. Тому теорію музеальності стає неможливо застосувати для розв'язання суспільних проблем. В зв'язку з цим вона перетворюється на інтелектуальну головоломку, якою бавляться музеологи. Якщо ж дослідники все-таки

вдаються до спроб розв'язати соціальні проблеми за допомогою теорії музеальності, то приймають її без будь-яких сумнівів як аксіому. А всі музеологічні дослідження набувають прикладного до теорії музеальності характеру.

На межі метафізичного та утилітарного підходів побудоване філософське дослідження О.А.Сошнікова [475], присвячене практикам музеалізації культурної традиції. Ця філософська праця не зводиться до перетлумачення понять на кшталт музеальності – вона присвячена реальним соціальним проблемам, які, на думку автора, розв'язуються в контексті селекції, вивчення та подальшого використання суспільного досвіду, що якнайхарактерніше проявляється в омузеюванні навколишнього середовища.

До найважливіших соціальних проблем, що повсякденно розв'язуються в ході музеалізації, Сошніковим віднесено проблему ідентичності (передусім, політичної), пришвидшення темпів розвитку соціуму, а, отже, і культурного лагу, модернізації в цілому, розширення та посилення впливовості домену соціальної комунікації (інтенсифікація обміну мемами [475, с. 386]), культурної гомогенізації та диференціації в рамках дихотомії глобалізації і локалізації та ін. Ретельно розглянувши і запропонувавши своє бачення цих проблем, можливі шляхи їхнього розв'язання, дослідник, втім, відкинув, власне, музей як соціальний інститут. Сошніков не вважає, що музей може якось зарадити у вирішенні виокремлених у дослідженні соціальних проблем, відводячи цьому інститутові пасивну роль місця новітнього фетишизму.

Звісно, що такий підхід мало може зарадити справі, оскільки запропоноване бачення музею є надто вузьким. В зв'язку з цим, Сошніков вважає за необхідне розглядати музей більш метафізичний конструкт [475, с. 111]. На його думку, музеєфікація є банальною практикою музею як закладу, а от музеалізація набуває сенсу як процес культурної самоідентифікації, що проявляється у суб'єктивному освоєнні носіїв музейності (до яких належать не лише пам'ятки з музейних колекцій, а, скоріше, будь-які «об'єкти культури» [475, с. 21], що можна інтерпретувати як знаки культурної ідентичності).

Як вже зазначалося, неможливо науково досліджувати суб'єктивні психічні переживання – лише їхні об'єктивні прояви. Іншими словами, у дослідницькому фокусі мають перебувати музейні репрезентації, їхні об'єктивовані інтерпретації та ін., а не містичний особистий досвід використання музейних пам'яток, що позиціонується як універсальний. Водночас, не варто досліджувати кожен конкретний музей, його рутинні операції, сподіваючись індуктивно вловити його сутність. Необхідно запропонувати узагальнюючу теоретичну модель музею, яка б могла бути найбільш ефективною з огляду на суспільні проблеми, і перевірити її емпірично.

1.2. Модернізаційний дискурс музеології

Розглянемо дослідження утилітарної музеології. Цей науковий напрям складається, фактично, з двох частин. Перша – дослідження, присвячених конкретним соціальним проблемам, в контексті яких згадується або потенційно може згадуватися музей як засіб їхнього розв’язання. Треба зауважити, що специфіка цих досліджень полягає у тому, що музеї з їхніми інституційними проблемами у них розглядаються побіжно і поверхнево. В другій частині ситуація протилежна – це музеєзнавчі дослідження, в яких більш детально розглядаються, власне, проблеми музею як інституції і лише побіжно ті проблеми, котрі музей може розв’язати. Отже, говорячи про утилітарну музеологію, мова йде, скоріше, про напрям досліджень, який іще необхідно сформувати, перекинувши місток між дослідженням соціальних проблем та вивченням музею як соціального інституту. Певні спроба на цьому шляху вже були [439]. Але загальна тенденція усамітнення наукових галузей, слабких зв’язків між музеологією та іншими сферами наукового знання (при наявності спільних практичних і теоретичних проблем), призводить до того, що представники різних дисциплін не знають про досягнення суміжних наукових напрямів. Зрештою, маємо лише формальні констатації близькості між напрямами досліджень, стереотипність у тлумаченні явищ, схоластичні ускладнення.

Однією із основних проблем, що постали перед суспільством є модернізація: з одного боку, мова йде про пришвидшення її темпів, а з іншого, надміру швидка модернізація позбавляє соціум надійних перевірених роками соціальних технологій, замінюючи їх новими, що не пройшли ґрунтовної апробації. Тим самим, наслідки від використання цих нових соціальних технологій виглядають небезпечно непередбачуваними [485]. Це породжує «цивілізаційне напруження» [355, 356], у відповідь на яке постає строкате мереживо наративів: від радикального консерватизму, луддизму до агресивної неоманії та футуризму.

В цьому контексті розмірковує над функціонуванням музеїв (насамперед, смислів, які вони виробляють) та інших інститутів культури П.Гілен. Спираючись на поняття хронотопу [102], дослідник розглядає жанри музейних репрезентацій: історичний наратив або епос, реконструкція та роман. На думку Гілена, музейні репрезентації є лише відображенням суспільних процесів, серед яких: егалітаризація професії історика, плюралізація наративів минулого (й ускладнення орієнтації у них), анахронічність будь-яких реконструкцій (симуляція минулого), їхня комерціалізація, і, зрештою, релятивізм у сприйнятті історичних подій, які більше служать для афірмації сьогодення, ніж відображають реальне минуле.

В свою чергу, ці процеси пов’язані з руйнуванням звичних часово-просторових координат, що, зокрема, знаходить свій вияв у посиленні актуалізації минулого, яке поглинає сьогодення. Незважаючи на те, що дослідник розглядає музейників як соціально важливих спеціалістів – «маклерів» «посередників» культурної спадщини – їхня роль в міркуваннях Гілена виглядає пасивною. В цілому, музей не наділяється суб’єктністю, завдяки якій він може розв’язати проблеми гіперболізації та невпорядкованості минулого, його фільтрації, обробки і ефективного використання для соціального розвитку. Більше того, музей розглядається як ре-

акційний інститут [125], ніби, найголовнішою його функцією є відпочинок і розвага. Це суперечить заявленій Гіленом ролі музею як специфічного творця смислів, здатного не лише веселити і без того перевантажену ентертейментом публіку, а й розв'язувати соціальні проблеми, беручи активну роль у розробці й впровадженні соціальних технологій.

Беручи до уваги наведене, досить логічно, що при переміщенні музею в контекст проблем [126] надмір швидкої модернізації, неоліберального фундаменталізму, поширення прекаріотичного суспільства (яке породжує соціальну нерівність і знижує захищеність людей перед непередбаченими викликами, наприклад, COVID-19), капіталізації культури (коли економічний капітал ставиться вище культурного) Гілен приходить до невтішних висновків. Відповідно до поглядів науковця багато культурницьких інститутів минулого, серед яких і музей, зазнають інституційного розмивання, поступового руйнування й імовірної елімінації. Водночас, реальність не підтверджує того факту, що музеї зникають із соціально-культурного ландшафту, зазнавши неодмінного інституційного краху. Старі музеї продовжують успішно функціонувати (Ефект Лінді [485]), навіть, такі, що були на грані виживання (наприклад, Національний музей у Боснії [637, 451]). Більше того, кількість музеїв зростає.

Як активного суб'єкта соціокультурних трансформацій розглядає музей К.Бішоп [54]. У своєму есе дослідниця мала намір поставити соціальні проблеми, відповідь на які спроможний дати музей. Отже, була спроба поєднати загальносуспільні проблеми із інституційними проблемами музею. Але це було здійснено не у традиційний спосіб, коли музей розглядається як відбиток соціальної реальності. Тобто суспільні проблеми породжують музейні. Навпаки, К.Бішоп запропонувала підхід, відповідно до якого модернізація музею (подолання його інституційних проблем) тягне за собою модернізацію суспільства. До основних музейних проблем К.Бішоп віднесла його капіталізацію і приватизацію (як згаданим капіталом, так і політичним істеблішментом).

Треба зауважити, що є принципова відмінність між роботою на клієнта (задоволення потреб, навіть шкідливих для нього та інших осіб, що не є клієнтами) й роботою на суспільство (розв'язання суспільних проблем). Це знаходить свій вияв у проблемі соціальної відповідальності капіталу (який нібито за будь-яких обставин задовольняє суспільні потреби) та переведенні інститутів, що виробляють культурний капітал, на економічні рейки. Перехід музею на службу конкретних осіб або соціальних груп робить його нечутливим до маргінальних (по відношенню до цих груп) спільнот з їхніми проблемами. Отже, увага деяких музеїв до того, що не належить до мейнстріму, протистояння гегемонії дослідниця вважає джерелом модернізації.

У своїй роботі К.Бішоп правильно звернула увагу на неможливість розв'язання проблеми сучасності (що є сучасним, спрямованим у майбутнє? А що старим і непотрібним?) та модернізації (осучаснення, відкидання того, що заважає розвитку) лінгвістично. Також учена скептично розглядає історицистські та історизмістські концепції із пошуками сутності епохи, закутої у часово-просторові координати, що цілковито визначає поведінку представників цієї епохи. Дослідниця приходить

до висновку, що не все сьогоденне є сучасним (ототожнення сьогоденного і сучасного учена називає «презентизмом») і, хоч і дещо заплутано, зазначає, що рух у майбутнє, модернізація забезпечується критикою наявного соціального досвіду. І музеї на цьому шляху відіграють роль «дослідних полігонів» [53, 54, с. 29].

К.Бішоп звертає увагу на музеї, які не є придатками своєї колекції, а, навпаки, використовують пам'ятки, що не є модними, високо оціненими на аукціонах тощо. Іншими словами, заперечують фетишизм. Набагато важливішою, на її думку, є не презентація пам'яток, а репрезентація, побудована на цих пам'ятках. Саме новизна репрезентації, а не кількість відвідувачів, з позиції Бішоп, має бути визначальною при оцінці діяльності музею. Ця новизна полягає у здатності куратора віднайти неочікуваний ракурс на певну соціальну проблему, історичну подію, зруйнувати шаблонність мислення. На противагу експозиційним практикам, що базуються на самодостатньому зумисному розриві часово-просторових координат, кураторській графоманії та епатажі, що використовуються з метою підвищення атрактивності виставки, базуються не на смислах, а на сигнальних та експресивних ефектах.

Бішоп говорить про те, що альтернативні музейні історії сьогодення ведуть до альтернативного майбутнього. Тобто музейні репрезентації мають характер соціальних проектів. Але у висновках Бішоп зазначає, що запропоновані нею музейні кейси відображають, всього-на-всього, особливий підхід до вираження історичної свідомості, переосмислення освіти та статусу різних художніх технік і творів, а також накладення темпоральностей як спосіб запису не артикульованого поки що історичного контексту [54, с. 70]. Отже, Бішоп не приходить до чіткого твердження про те, що музей як інститут є особливою соціальною технологією, здатною розв'язувати суспільні проблеми.

К.Бішоп, на жаль, залишається під впливом пануючих неясних дискурсів про репрезентації минулого в музеях, його медійну природу, службу громаді та ін. Зазначимо, що такий шлях від цікавих засновків до тривіальних висновків характерний і для інших учасників музеологічного дискурсу, наприклад, М.Чу [579, 580], котра говорить про «передбачення майбутнього» митцями, музей як платформу для експресії, креативності та ідей, але, в подальшому, ніби, лякається своїх екстраординарних висновків.

Мабуть, саме через те, що Бішоп було зроблено «очікувані» висновки, згідно з якими музей ототожнюється із громадським архівом, а музейна діяльність із документуванням. Справа у тому, що функціонал цих двох інститутів принципово різниться. Архів накопичує сліди комунікації, які з часом можуть знадобитися для встановлення ситуаційної логіки подій (а можуть і не знадобитися ніколи). Отже, це опціональне сховище, яке є джерельною базою для розв'язання проблем історичної науки, й лише опосередковано може бути емпіричною базою для розв'язання проблем соціальних. В той час як музей, навпаки, на базі історичного досвіду вибудовує соціальні проекти, спрямовані на розв'язання актуальних суспільних проблем.

В контексті проблеми модернізації музей може поставати як суб'єкт та як об'єкт трансформації. В першому випадку музей є фактором інноваційних змін у суспільстві, а в другому – має йти «в ногу з часом», пристосовуватися до ак-

туальних трендів розвитку. Інакше, він стає перешкодою на шляху соціального поступу, а отже, застарілим та непотрібним інститутом. В зв'язку з цим великої популярності набув аналіз відповідності музею новітнім комунікативним цифровим технологіям, та спричиненими їхнім впливом соціальними змінами.

Пошуку шляхів модернізації музею відповідно до сучасних викликів присвячена стаття Ф.Камерон [577]. Дослідниця виходить із того, що в сучасному світі існує багато проблем, серед яких кліматичні зміни, ГМО, расизм, насильство, різанини [577, с. 346] тощо. При цьому музей звернений, переважно, до історії, минулого безвідносно до сучасності – не актуальний. Модерний (а, отже, відсталий з позиції постмодерності) музей послуговується застарілими поняттями й modus operandi, серед яких вибудовування ієрархій, класифікацій, лінійне розуміння процесів розвитку та комунікації, «дуалізм» природи та культури, «заповіти» визначеності, передбаченості, об'єктивності, істинності та кваліфікованої експертизи [577, с. 345].

Камерон констатує неготовність музеїв до викликів постмодерного світу з його невизначеністю, відсутністю істини, лякаючою всезагальною когерентністю тощо. На думку Камерон, зарадити проблемі перетворення музею на краще можуть комплексність, системне мислення, системна практика, постгуманізм (posthuman), концепція З.Баумана «плинної модерності» [37], перевтіленої у концепцію «плинних інституцій» і, звідти, «плинного музею» (liquid museum).

Також на допомогу приходять концепції ризоми Дельоза і Ґваттарі (дослідниця вважає, що ця концепція дозволяє пояснити як речі в музеї стають носіями інформації), «парламенту речей» Б.Латура (це метафізичне поняття кожен трактує по-своєму, але, звісно, що воно, ніби, буквально апелює до музеїв, де речі «говорять» до відвідувачів чи-то напряму, чи-то через посередників) та нового матеріалізму (інформація в музеї нерозривно пов'язана із матеріальними носіями; крім того, акцент в музеї робиться на предметний світ, тоді як людина існує, ніби, у фоновому режимі, що створює кут зору, не характерний для звичного життя). Всі ці синтетичні теорії спрямовані на подолання таких дихотомій як «людина – природа», «штучне – природне», «людське – не людське», «матеріальне – нематеріальне», «духовне – матеріальне». І музей як інститут, діяльність якого побудована довкола цих дихотомій, розглядається Камерон як фактор цього синтезу.

Отже, виходячи із наведеного теоретичного бекґраунду, можна зрозуміти, що різноманітні складні соціальні утворення мають тенденцію до розщеплення, й після цього – збирання або перезбирання у нові, невідомі до цього конфігурації. Такого ж розщеплення має зазнати і музей, щоб приймати активну участь у перезбірці всього соціуму. Музей, прийнявши плинну інституційну форму, характерну для сучасного суспільства в цілому, лише в такому випадку стає суб'єктом соціальної інновації, виконуючи роль місця творення нового когерентного світу, проектування майбутнього.

Камерон пропонує привести музей у відповідність не із сучасним суспільством, а із його концепціями (що не обов'язково відповідають реальності). І наведені автори, справді, висловлюють цікаві ідеї. Але ці концепції взяті окремо від того проблемного поля, в якому вони постали і для якого пропонують вирішення. Так, наприклад, від «плинної модерності» Баумана залишилася сама метафора,

відповідно до якої музей має мімікрувати згідно із найменшими змінами соціальної кон'юнктури. В той час як у Баумана, ця концепція більше орієнтована на політичну сферу і є спробою позитивного погляду на похмурий, релятивістський та песимістичний постмодернізм [37].

Концепція «парламенту речей» Б.Латура [248, 250] є частиною нового підходу до розуміння соціології, який не зводиться до опитування громадської думки, а має на меті виявити і виправити «вивихи» суспільного життя, для чого необхідно враховувати усю сукупність технічних, біотехнологічних, наукових, культурних та політичних факторів під час інженерного перетворення оточуючої соціальної реальності. Ризома Дельоза і Ґваттарі [97] має на меті продемонструвати неможливість моделювання соціального буття, його надмірну складність, непередбачуваність, неясність джерел перетворень, вирішальний вплив тих факторів, які ніхто не приймає всерйоз, або ж вони, взагалі, приховані від дослідження.

Звісно, дослідник не повинен виступати з критикою будь-якої теорії, якою він послуговується, й деякі підкріплені теорії обираються ним за основу без додаткової перевірки, що й було зроблено Ф.Камерон. Проте досить небезпечним є погляд, відповідно до якого музей як інститут має бути безумовно приведений у відповідність із гіпотезами, які рано чи пізно виявляться хибними. Іншими словами, існує небезпека утопічної соціальної інженерії по відношенню до музею. Хоча, теоретичні основи цього перетворення, наведені в дослідженні Камерон, викладені настільки складно, що це дещо убезпечує музеї, тому що неясно, як ідею «плинного музею» можна реалізувати на практиці.

Зрештою, більш плідним видається одразу надати музею суб'єктності, перейшовши до його модифікації відповідно до конкретних суспільних проблем, котрих дослідниця торкається у своїй роботі, зокрема, екології (фактично, безсмертя людини), ідентичності (не лише як громадянина, представника певної нації, а й особи поміж іншими живими й неживими суб'єктами – постгуманістична повістка).

Окремо варто сказати про недоліки модерністської методології, цілком відкинути яку пропонує Камерон. Звісно, немає вічних методологічних підходів, тим більше, що модерністський науковий дискурс багато в чому виродився через те, що його представники були занадто впевнені у своїх знаннях і технології їхнього отримання. Але, разом з тим, не можна відкидати певні інтелектуальні здобутки лише на підставі того, що в них, ніби, закінчився строк придатності. Або ж, що вони старі, в той час як нові здобутки кращі лише на тій підставі, що вони новіші по часу. Насправді, нове знання виростає із критики старого знання, а не його заперечення. Недостатня увага до цієї обставини призвела то того, що Камерон як щось замшіле відкинула концепцію «істинності». Тут треба зауважити, що навряд чи можна досягти вічної, абсолютної істини, проте саме її прагнення стимулює розвиток, що базується на критичному методі. І було б необачно позбавити музеї та наукові міркування, побудовані довкола них критицизму.

Мабуть, найбільшою проблемою у міркуваннях Камерон є та обставина, згідно з якою музей має бути релевантний своєму суспільству. Звісно, було б непогано, щоб музеї не відставали від трендів суспільного розвитку (хоча, подекуди, консерватизм допомагає вберегтися від краху, якщо інновації виявляться хибни-

ми). Але, можливо, музей мав би випереджати розвиток соціуму, щоб сприяти його модернізації. Таким чином, музею не завжди варто бути релевантним своєму суспільному оточенню. Він має вибиватися із нього.

Отже, як музей може змінити суспільство, коли він є його дзеркальним відображенням тільки у менших масштабах? Для того, щоб дати відповідь на це питання, корисною може бути згадана концепція ризоми [97], відповідно до якої будь-який елемент певної соціальної сукупності здатний змінюватися сам і кардинально змінювати усю сукупність. Музей також може змінити співвідношення сил в контексті взаємодії науки і суспільства на користь збільшення раціональності соціального буття, одночасно амортизувавши негативні наслідки наукового фальсифікаціонізму для практики. В нагоді стануть міркування, що містяться у працях Б.Латура [246, 247], про інститут лабораторії як мікросередовище, яке, на основі безпечного експерименту, раціонально змінює макросередовище (суспільство). Цю концепцію доповнює підхід до музею як лабораторії, запропонований у роботі Т.Беннетта [570].

Більш суб'єктно музей розглядається у роботі О. ван Уст [642]. Дослідниця анонсує конкретні кроки, які сприятимуть перетворенню звичайного музею в «плинний». Ван Уст намагається застосувати по відношенню до музеїв концепцію «інтернету речей» (попутно визнаючи її обмеженість). Як можна зрозуміти, дослідниця намагається поставити знак рівності між кураторами, аудиторією та речами, поєднавши їх у мережу. Звісно, бажання осучаснити музейний дискурс, наситивши його сучасними технологічними поняттями, можна зрозуміти. Проте, крім цього бажання, ван Уст не демонструє, які саме проблеми перебудови музейного інституту можна вирішити, застосувавши технології «інтернету речей».

Виходячи із власного розуміння, можна припустити, що, дійсно, є певний зв'язок між управлінням речами й людьми за посередництва технічних медіумів, об'єднаних у мережу. Мова йде не про поки що метафізичне «чіпування» людей подібно до технічних пристроїв та пов'язаної з цим демонізацією та містифікацією технологій. Йдеться про соціальні мережі (власне, інтернет людей), відстежування за допомогою мобільного зв'язку та ін. Але що дає ототожнення речей із людьми (в музейному сенсі, наприклад, куратора і експонат), залишається неясним.

За допомогою соціальних мереж можна, наприклад, стимулювати людей бути залученими до музейних репрезентацій, розширивши тим самим впливовість останніх. Прикріплення штрих-кодів та QR-кодів до пам'яток дає можливість оптимізувати управління, збереження і використання музейних зібрань. Отже, можна очікувати оптимізації формалізованих практичних музейних операцій, але не докорінної перебудови музею як соціального інституту. В цілому, повсюдне запровадження нових мультимедійних технологій не тягне за собою неминучих позитивних змін як окремих соціальних інститутів, так і суспільства в цілому. Навпаки, «цифра» парадоксальним чином може, навіть, сприяти архаїзації.

Попри те, що і ван Уст, і Камерон добре обізнані у сучасних технологіях, вони не можуть відірватися від давнього й примітивного фетишистського розуміння музею, який, незважаючи на акторно-мережеві теоретичні нашарування, залишається в їхніх міркуваннях цілком зацикленим на речах.

З міркувань ван Уст випливає, що рівність речей, кураторів та аудиторії, яку нібито обґрунтовує акторно-мережева теорія, необхідна для того, щоб спростувати гегемонію куратора при створенні музейних репрезентацій. Іншими словами, чому відвідувач може лише реагувати на виставку, але не може її змінити (хіба що створити свою виставку)? Як вихід, ван Уст пропонує застосувати щодо музею концепцію «живої лабораторії». Така лабораторія працює наступним чином: при формулюванні певної ідеї або продукту залучаються її потенційні «споживачі», щоб отримати фідбек на ранніх стадіях.

Звісно, тут можуть бути певні емпіричні застереження. Наприклад, не варто демонструвати півсправи не-експерту, дилетанту або ж некомпетентній особі. Крім того, навряд чи споживач може бути зацікавлений у продукті, якого ще не було і без якого він до того обходився. І, найголовніше, що «музейний продукт» – репрезентація, втілена у виставці (в т.ч., віртуальній), каталозі, базується на науковому дослідженні, яке, в свою чергу, передбачає застосування критики. Проте наукову критику варто відрізняти від оцінних суджень. Отже, до критики можна залучити лише тих споживачів, що оволоділи культурою наукового критицизму. Звісно, можна ставити за мету полегшити «споживання» наукового продукту – і тут фідбек може бути корисним.

Таким чином, концепція «живої лабораторії» не досить компліментарна щодо музейництва. Але ван Уст турбує, насамперед, те, що ексклюзивне, домінуюче становлення дослідника суперечить ідеї рівного доступу до внесення змін у музейні репрезентації. В зв’язку з чим, ван Уст пропонує нівелювати роль науковця. Але оскільки раніше було з’ясовано, що музейна репрезентація є дослідницьким продуктом, то незрозуміло в чому це нівелювання має полягати, тим більше, що наукова спільнота, в принципі, є егалітарною та інклюзивною.

Таким чином, мова має йти не про приниження ролі науковця, а про створення оптимальної платформи для вироблення музейних репрезентацій, відкритих для усіх бажаючих, але заснованих на методології наукового критицизму. В цілому, ван Уст демонструє комунікативний підхід до музею: її цікавлять технологічні аспекти обігу повідомлень. Але в такому разі, інституційне перетворення музею зводиться до його інтеграції у відповідні комунікаційні технології, іншими словами, взаємодії із комунікативними інститутами. В той час як функціонування музею визначає саме змістова складова, точніше, пропозиція конкретних розв’язань соціальних проблем.

З позиції запозичення технологій, характерних для соцмереж, розглядає музей В.Вестергаард [671]. Дослідник вважає, що по аналогії із цими медіа, музей розвиватиметься шляхом посилення партисипації, тобто активної участі відвідувачів у розвитку інституції. Щоправда, погляд на соціальні мережі як приклади партисипації є надміру оптимістичним.

Наприклад, Фейсбук не варто розглядати виключно як продукт взаємодії його юзерів. Це був би надто спрощений погляд. Дослідження демонструють [615, 178], що користувачі цієї соцмережі є, одночасно, споживачами, працівниками (кожна активність, наприклад, клік, сприяє розвитку цієї приватної мережі, що збагачує її власників) та продуктом (мережа продає юзерів рекламодавцям в рамках таргетин-

гової реклами). Не говорячи вже про те, що кожен власник аккаунту усвідомлено й неусвідомлено надає мережі персональні дані, що дозволяють отримати досить точні алгоритми поведінки користувачів соцмережі (включно із тими даними, що вони воліли б приховати) [80] і, зрештою, стимулювати ті паттерни поведінки, які дозволяють власникам соцмережі збільшувати свої прибутки (наприклад, використання соцмереж у політичних кампаніях, що збільшує впливовість мережі).

На додачу, існує також гіпотеза, що вся ця соціальна взаємодія неможлива без підтримки з боку технічних посередників: це не лише персоналізовані алгоритми отримання користувачем інформації (внаслідок чого утворюються так звані «інформаційні бульбашки»), а й боти, що імітують справжніх користувачів [597]. В цій частині відбувається маніпулювання не лише безкоштовними працівниками мережі, а й клієнтами-рекламодавцями, оскільки бажані для їхньої продукції кліки вони отримують від роботів, що не збираються купувати їх товар, але створюють ілюзію затребуваності.

Тоталітарний характер соцмереж та неконтрольована влада, що знаходиться у руках їхніх власників, вже давно турбує тих, хто прагне уникнення обмеження свобод. В зв'язку із цим, пропагуються ідеї кооперативних мереж [80]. Проте проблему не розв'язати суто технічним шляхом. Складні соціальні відносини, що інкорпорувалися у мережу, деформували привабливу у своїй простоті філософію, засновану на анонімності, транспарентності, самоорганізації, відсутності ієрархій. Саме такою бачив Всесвітню Павутину один із її технічних фундаторів Т.Бернерс-Лі, котрий виступає із критикою соцмереж. Проте не так сталося, як гадалося.

Отже, ідея музею, як продукту роботи егалітарної спільноти є досить цікавою, проте вона не може бути реалізована у вигляді аналогу соцмереж. По-перше, музей не володіє необхідною технологічною інфраструктурою. По-друге, музей лише може користуватися соцмережами для просування свого контенту (тим самим посилюючи соцмережі).

Цікавими є міркування Вестергаарда про те, що музей виступає як творець смислів, ідентичностей, освіченості, фактично, культурного капіталу за П.Бурдьє [69], хоча й не згадує у статті цього поняття. Проте Вестергаард іде дещо далі у використанні економічних метафор в музейному контексті. Так, науковець розділяє економіку заради прибутку і економіку спільної участі, або ж економіку, що базується на «культурі дарів» С.Годіна [104]. Вестергаард вдається до аналогії з Ютубом, вважаючи, що ця платформа поєднує традиційний бізнес і економіку спільної участі. Отже, в цьому ключі дослідник заохочує розглядати і музей.

Справді, деяким користувачам вдається монетизувати свій відео контент. Проте економічна модель Ютубу нічим не відрізняється від Фейсбуку: більшість завантаженого контенту залишається для власників Ютубу (він належить іншому Інтернет-монополісту Гуглу) безкоштовним ресурсом для збагачення. Більше того, алгоритми Ютубу налаштовані таким чином, що користувач отримує ту інформацію, що йому імпонує, навіть, якщо вона шкідлива, фейкова і, можливо, навіть небезпечна для нього [80, с. 14]. Гугл ефективно експлуатує не лише людей, а і культурні цінності – через платформу Гугл Арт (контент якої формується, зо-

крема, зусиллями музейних праівників). Тому накидання цієї аналогії на музейну діяльність є нерелевантною.

В цілому, проблема конвертації культурного капіталу в економічний є однією із найбільш актуальних для культурницьких інститутів та, зокрема, музеїв. Проте Вестергаарда більше цікавить не вона, а сама економічна аналогія, котра дозволяє йому вийти на модель «гібридного музею», який виробляє додану вартість шляхом смислового взаємозбагачення, урізноманітнення ідентичностей (автор звертає увагу на комунікативний ефект, замість того, щоб прямо говорити про нове знання). Згідно з цією моделлю, якщо сполучити два полюси індустріального та постіндустріального музеїв, пасивні відвідувачі заохочуються до активної участі в повсякденній музейній роботі, зокрема, це стосується використання колекції (кожен, хто послуговується музеєм є одночасно і куратором, і користувачем).

В цілому, у гібридному музеї речі олюднюються, а люди уречевлюються [671, с. 499]. Всі ці наслідки видаються дуже прогресивними, демократичними і толерантними. Автор, навіть, закликає не віддавати перевагу постіндустріальним музеям за рахунок індустріальних. Проте навряд чи музей може розвиватися лише шляхом мавпування комунікативних технологій, які, до того ж, часто камуфлюють економічну експлуатацію та інформаційне маніпулювання. Водночас, у міркуваннях Вестергаарда подекуди виринає думка про те, що музеєм треба навчитися користуватися. Це стосується як його працівників, так і публіки. Іншими словами, треба розвивати музейну культуру, яка поки що, наповнена стереотипами, загерметизована і не дозволяє ефективно розкрити потенціал музейних інститутів. Отже, музей має розвивати свої технологічні принади, а не лише нездало копіювати світ цифрових комунікацій.

Спроба узагальнити підходи до пристосування музею під тренди, які спричинені розвитком комунікативних цифрових технологій, зроблені у праці Х.Гонсалвеша [596]. Розмірковуючи над поняттям «плинного (ліквідного) музею» автор приходить до думки, що приведення музею у відповідність із плинною модерністю може бути для цих інститутів не обов'язково корисним. Тому що жодного плинного музею ще не існує, а, отже, відсутній позитивний і, що набагато важливіше, негативний досвід функціонування закладів такого типу. Тому Гонсалвеш вважає, що музеї не мають вести себе консервативно, проте їм необхідно взяти на озброєння скептицизм та критицизм.

Крім цього дослідник не висловлює більше ніяких гіпотез. Але його думку можна продовжити. Чому науковці, котрі хотіли привести музеї у відповідність із сучасними тенденціями, вважали що це можна зробити лише шляхом уподібнення, мімікрії щодо цих тенденцій? Можливо, музей має протистояти тим недолікам, що породжують новітні технології? І для цього йому треба структурно і операційно відрізнятися від новітніх технологій та інституційних змін, спричинених ними? Чи не може бути так, що новітні технології актуалізують ті функції, які музей за інших умов не міг реалізувати? І, отже, сучасність не елімінує музей, а, навпаки, робить його більш значущим, ніж він був до того?

Таким чином, для того, щоб з'ясувати місце музею в модернізаційних процесах, необхідно окреслити коло суспільних проблем, пов'язаних із модернізацією (спри-

чинені нею і які вона прагне подолати) і з'ясувати, як саме музей може бути корисним при їхньому розв'язанні. Це змінює дослідницьку оптику, спрямовану на музей: із наздоганяючого об'єкта змін, що намагається уникнути стресів (та, у більш широкій перспективі, елімінації), він перетворюється на суб'єкт цих трансформацій, знаходячись у їхньому авангарді. Іншими словами, включення музею у дискурс модернізації передбачає не лише контекст інформаційно-комунікативних технологій.

Варто розглянути коло проблем, пов'язаних із модернізацією самого музею таким чином, щоб він міг модернізувати суспільство. І для цього музеям недостатньо завести сторінку в Інтернеті, розвивати власне представництво у соцмережах, більш активно входити у віртуальний простір, та розмішувати побільше мультимедійної техніки та цифрових атракцій в експозиційних залах. Недоцільно також без особливої вигадки механічно інтегрувати музеологію у футуристичні концепції, які виникли у відповідь на бурхливий розвиток Інтернету. Музей має зазнати специфічних інституційних трансформацій, а не лише адаптовувати інновації, запозичені ззовні – від інших інститутів. Проблема полягає у тому, щоб визначити, яких саме змін має зазнати музей, і щоб ці новації не зашкодили йому.

1.3. Музейницькі технології в контексті досліджень пам'яті та ідентичності

Оскільки музеї так чи інакше репрезентують минуле, логічно пов'язати їх із проблемою історичної пам'яті. Існує корпус музеєзнавчих робіт, які номінально присвячені контексту пам'яті та музею, наприклад, О.О.Божченко [62], О.Є.Герасименко [99]. Проте зазначені праці не враховують проблематики, яка спричинила студії пам'яті. Тому ці дослідження, скоріше, являють собою спробу осучаснення музеологічних наративів за рахунок впровадження понять, вирваних із модного західного дискурсу. Як наслідок, потік музеологічних текстів зростає. Вони, в кращому разі, дескриптивні, й реплікують стереотипні гасла про видатну суспільну роль музеїв як оберегів, хранителів, трансляторів, посередників, трансформаторів, носіїв, формувачів пам'яті. Крім того, в студіях «мнемомузеології» одповідається про необхідність дотримання балансу у висвітленні минулого, збереження хоча б часткової політичної цнотливості. Не оминають увагою в цих дослідженнях і глибокого зв'язку музейної роботи із пам'ятки, котрі, звісно ж, викликають особливі емоції. Серед них, здатність веселити, розважати, гнівити і, як наслідок, – навіювати.

При цьому, важливі проблеми музеології, насамперед, соціально-культурної утилітарності музею, залишаються латентними, заговореними. Складнощі взаємодії дискурсів музеології та студій пам'яті спричинені тим, що кожен із них не надто переймається іншим. Так, дослідники пам'яті мають таке ж спрощене розуміння музейного інституту (та й пам'яткової сфери в цілому [202, 411]), як і музеєзнавці складної взаємодії соціальних традицій, інститутів і технологій в царині колективної пам'яті. Для того, щоб подолати цей розрив, заглибимося у дискурси пам'яті, не пов'язані із музеями безпосередньо. При цьому, необхідно відмо-

витися від маргіналізації музейної проблематики. В ході аналізу студій пам'яті, варто виходити із гіпотези, що саме музеї та музеологія можуть потенційно мати вирішальне значення для подолання основних мнемонічних проблем. Зрештою, вдасться або підтвердити, або спростувати цю гіпотезу.

Вслід за М.Хальбваксом, засновником студій колективної пам'яті вважають А.Бергсона, котрий створив теоретичні праці, присвячені людській пам'яті як соціо-психо-фізіологічному феномену [46]. Основна проблема, що зумовила метафізичні пошуки цього дослідника, полягала у тому, що ідеалістична філософія стрімко втрачала свої позиції через бурхливий розвиток природничих наук наприкінці XIX – поч. XX ст. В зв'язку з цим Бергсон намагався не заперечити досягнення цих наукових дисциплін (зокрема, пов'язаних із теорією еволюції) а, навпаки, використати їх для доведення гносеологічної потужності філософії духу (опосередковано полемізуючи із механіцистами, асоціаністами та ін., а не представниками природничої науки, яких він позірно підтримує). Бергсон вдається до переведення реальних проблем у вербальні, позбавлення природничих понять їхнього наукового контексту, схоластики, містики, порушення законів логіки та словесного заплутування читача – в цілому, широкого арсеналу маніпуляцій, характерного для гегелівської філософії (сам Бергсон був гегельянцем [356, с. 71].

Таким чином, всі утруднення і проблеми природничих наук Бергсон витлумачував на користь метафізики. Наприклад, еволюція у нього трактується, фактично, як арістотелівська ентелехія. Бергсон зазначає, що «пам'ять є незалежною від матерії» [46, с. 593] (незважаючи на матеріальність мозку та різноманітних носіїв інформації). Пам'ять може бути збережена повністю, проте осягнути її можна не раціонально, а інтуїтивно. Крім того, відповідно до Бергсона, мова не йде про колективну пам'ять, а, скоріше, про сукупність індивідуальних умів, серед яких виділяються такі, що наділені особливою творчою та інтуїтивною здатністю спілкування із надіндивідуальним та надколективним розумом [45]. Цим вищим умам, пов'язаним із вищим розумом, ніби, підкоряються усі інші уми. Виходячи із наведеного, навряд чи внесок Бергсона у студії пам'яті (власне, пам'яті як соціального, насамперед, політичного інституту) є корисним, скоріше, навпаки: він надав їм негативного метафізичного, містичного та схоластичного імпульсу.

М.Хальбвакс [527] присвятив свою дослідницьку увагу проблемам колективної та індивідуальної пам'яті, суб'єктивним та об'єктивним (абстрактним) компонентам у них. Учений виходить із того, що колективна пам'ять є первинною по відношенню до індивідуальної, на відміну від точки зору, висловленій А.Бергсоном про те, що колективна пам'ять є сукупністю індивідуальних. Крім того, Хальбвакс стверджує, що не існує загальної цілісної картини колективної пам'яті (знову-таки на противагу Бергсону).

В цілому, треба зазначити, що Хальбвакс знаходився під сильним впливом Бергсона і намагався спростувати багато «авторитетних» положень, запропонованих ним [527]. Через це він витрачає занадто багато зусиль на віртуальну дискусію із Бергсоном, що віддаляє Хальбвакса від реальних наукових проблем і змушує його занурюватися у бергсонівські метафізичні побудови, вибратися із яких неможливо. Як зауважує Хальбвакс, пам'ять спільноти завжди є суб'єктивно-груповою та фра-

гментарною із величезною кількістю «білих плям», коли певне ставлення до минулого залишається безповоротно забутим. В зв'язку з цим, дослідник ставить під сумнів саму можливість адекватної історичної реконструкції, оскільки сучасники не можуть позбутися тих знань, котрих не мали їхні попередники [527, с. 121].

Виходячи із цього, Хальбвакс скептично ставиться до абстрактної соціальної (історичної) пам'яті. І вважає загрозливим витіснення суб'єктивної колективної пам'яті неавтентичними абстракціями, в яких містяться міркування про минуле. Шкідливість абстрактної історичної пам'яті, на думку дослідника, полягає також у тому, що критика, що застосовується в історичній науці, в соціальному контексті може призвести до конфліктів. В той час як суб'єктивна колективна пам'ять згладжує суперечності задля збереження цілісності уявлень про минуле певної спільноти, а, отже, і її ідентичності [526].

Зазначимо, що погляди, висловлені Хальбваксом, є відображенням побоювань, які гостро відчувають інтелектуали під час великих соціальних зрушень [втрата первісної «ауральності» 44, або «цивілізаційне напруження» 356

], якими, зокрема, супроводжувався кінець XIX – поч. XX ст. Саме тому, такими популярними були заклики до консервування «первісного стану», зокрема, колективної пам'яті соціальних груп, втрата якої, на думку Хальбвакса, могла б призвести до негативних наслідків. В той же час, абстрактна історична пам'ять, яку можна було б розглядати як розв'язання порушеної соціальної проблеми, Хальбваксом трактувалася в негативному ключі, що характерно для школи Е.Дюркгейма. Вона заснована на «догматичній вірі» у те, що суспільство слід аналізувати з точки зору реальних соціальних груп», при тому, що соціальні страти, «уявлені спільноти», соціальні інститути і традиції є абстрактними [155, с. 198]. Що ж стосується перетворення абстрактної критики у реальний конфлікт, то це є свідченням не шкідливості критики минулого (котре, зокрема, дозволяє долати проблему неточності реконструкції), а маніпулювання суспільною свідомістю, зокрема, через догматизацію суб'єктивної групової пам'яті (або ж зумисного витіснення спогадів, які «згладжують» суперечливі моменти).

Незважаючи на окреслені недоліки, основною заслугою Хальбвакса є спроба перенести студії пам'яті з внутрішнього суб'єктивного світу індивіда – у зовнішній об'єктивний світ суспільства. Іншими словами, перенесення дослідницької уваги з інтроспективної метафізики до вивчення конкретних соціальних інститутів. Серед них, зокрема, можна розглядати і музеї, проте Хальбвакс не приділяє цьому суспільному закладу уваги.

Накреслений Хальбвакксом напрям досліджень розвинений у праці Ж. Ле Гоффа «Історія і пам'ять» [252]. У ній автором продемонстровано, як колективна пам'ять зазнала екстеріоризації, абстрагування та об'єктивізації. Ле Гофф вважає, що цей процес охоплює, насамперед, формування нових мнемонічних соціальних інститутів (зокрема, музеїв, пізніше, цифрової пам'яті) та їхнє ускладнення, а не заміщення невловимої суб'єктивної пам'яті спільнот книжними наративами професійних істориків (як про це говорить Хальбвакс, фактично, визнаючи наукову історію шкідливою для органічного існування широких мас). Отже інститути

пам’яті є результатом нормального розвитку соціуму, який не треба штучно вповільнювати чи зупиняти.

На думку Ле Гоффа, колективна пам’ять є абстрактною і перебуває у взаємодії із історичною наукою: за рахунок критицизму історична наука уточнює колективну пам’ять, але, водночас, історик може займатися перекладанням історичної пам’яті (котра завжди постає міфологізованою, неточною, викривленою) на наукову мову [252, с. 148]. Останнє шкодить як науці, так і пам’яті. З міркувань Ле Гоффа про взаємодію історії та пам’яті випливає, що, насправді, різкої різниці між колективною пам’яттю та історією немає: існують відмінності методологічного характеру, пов’язані із застосуванням критичного методу. І різні форми об’єктивізації пам’яті сприяють або заважають застосуванню цього методу. Отже, на перший план виходять не окремі тексти або персоналії істориків, а інституційний характер дослідження і використання минулого. Оскільки лише інститути та відповідні соціальні традиції спроможні утвердити догматичний або критичний підхід. Таким чином, з поглядів Ле Гоффа можна зрозуміти, що студії пам’яті мають закцентувати увагу на інститутах пам’яті, до яких можна віднести і музеї.

Сам французький дослідник у своїй книзі «Інтелектуали у середні віки» яскраво продемонстрував технологію дослідження історії соціальних інститутів на прикладі університету. Результати цього дослідження можуть слугувати емпіричним базисом для віднайдення шляхів інституційної трансформації університетських закладів у актуальних умовах [251].

Тенденція до переходу від схоластики, пов’язаної із черговим понятійним упорядкуванням у сфері досліджень колективної пам’яті, до інституційних досліджень знайшла свій прояв у працях українських науковців. У фокусі їхньої уваги опинилися відповідні політичні інститути. У дослідженні «Пам’ять місцевого виробництва» О.А.Гриценко наголошує на тому, що політика пам’яті як загальнодержавного характеру, так і на місцях має опиратися на розвинену інфраструктуру пам’яті, а не затверджені і нав’язувані централізовано наративи [113, с. 346]. Дійсно, інститути можуть гнучкіше реагувати на виклики у сфері пам’яті на відміну від застиглих текстів. Зазвичай, наративи задогматизовані та імунізовані від критики. В цілому, критика в політичній площині спрямована на мобілізацію прихильників, дегуманізацію ворогів абощо: вона є наступальною зброєю, що не має на меті пошуку істини, а лише доведення переваги свого наративу. В той час як науковий підхід базується якраз на сумніві у своїй власній теорії (наративі).

В наступних дослідженнях О.А.Гриценка ця думка про роль інститутів розкрита ще повніше. За результатами дослідження ефективності президентської гілки влади у 1994 – 2014 рр. як провайдера політики пам’яті [114], досліднику вдалося з’ясувати, що робота по інженерному перетворенню символічного простору (монументальної пропаганди/контрпропаганди), перерозподілу символічного капіталу має низьку ефективність, крім, власне, очищення цього простору від пропагандистських елементів. Звісно, якщо ці ефективні заходи із нівелювання пропагандистського впливу не перекреслюються руйнуванням пам’яток і творів мистецтва, що створені на високому рівні виконавської майстерності. В будь-яко-

му випадку, така інженерія, що спрямована на символи, тягне за собою високу конфліктогенність.

Водночас, створення і розвиток закладів пам'яті, зокрема, архівів, музеїв та парамузейних закладів (на кшталт Мистецького Арсеналу) з часом дає позитивні наслідки. Це підтверджується також історично – за рахунок приладжування інституції оптимізуються, незважаючи на первісні задуми їхніх творців. Наприклад, більшість музеїв у радянський час були створені з політико-пропагандистською метою. Проте зі зміною парадигм, вони не лише виявилися непотрібними, а, навпаки, успішно функціонують і на сьогодні, значно розширивши свій функціонал. Деякі музейні заклади виявляють більшу тривкість за політичні режими (наприклад, Лувр, Ермітаж, Британський музей) або й державні утворення (що можна спостерігати в Україні). Можуть зберігати свою актуальність і найбільш радикальні пропагандистські музеї, оскільки вони можуть бути осередками рефлексії. Наприклад, переосмислені можуть бути, навіть, музеї, присвячені представникам радянського політичного пантеону, зокрема, Леніну. Український дім (колишній музей Леніна) фігурує як субстрат для музейного закладу іншого профілю: Музею Революції Гідності [71] або музею сучасного мистецтва [144]). Значний потенціал для критичної переоцінки радянського мистецтва продемонстрував Кмитівський музей [203]. Те саме можна сказати і про утворення музеїв на базі пам'яток монументальної пропаганди [435, 450, 488].

В цілому, жоден з періодів президентського управління колективною пам'яттю О.А.Гриценко не розглядає як ефективний, якщо розглядати роботу, власне, державних інститутів. Навіть тоді, коли президентська вертикаль була монолітною, багато рішень так і не були втілені у життя. Крім того, державні інститути (принаймні, в Україні), демонструють велику залежність від персональних світоглядних уявлень їхніх очільників, що, в купі із надмірною централізацією та відсутністю необхідної інституційної автономності, робить державні органи надто залежними від політичної кон'юнктури. Зокрема, це стосується Українського інституту національної пам'яті (УІНП), статутні документи, підбір керівництва і персоналу залежав від особистісного ставлення до минулого найвпливовіших фігур політичного істеблішменту. Крім того, політика пам'яті використовувалася в електральному (особливо, за часів Януковича), а не суспільно-утилітарному контексті. В той же час, похідні від УІНП інститути – архіви і музеї – демонструють вищий рівень суспільної корисності (незважаючи, навіть, на спроби керівника УІНП Солдатенка саботувати фінансування Музею Голодомору [114, с. 862-863]).

У своїх роботах О.А.Гриценко [114, 115, 116] активно полемізує із Г.В.Касьяновим [192], закидаючи останньому методологічну похибку, що полягає у його підході до історичної пам'яті та історичної політики з позиції історієписання, а не аналізу політики. Проте, насправді, погляди О.А.Гриценка та Г.В.Касьянова на державні органи, що є промоутерами колективної пам'яті, збігаються. Це стосується, зокрема, скепсису щодо ефективності держави на цьому напрямку. Касьянов сумнівається у можливості незловживання повноваженнями УІНП, що дозволяє ставити питання про доцільність існування такого центрального органу виконавчої влади, та, взагалі, державної спроможності управляти пам'яттю

не завдаючи шкоди суспільству [192, 190]. Г.Касьянов вважає державну політику пам'яті, в цілому, шкідливою, особливо, коли вона спрямована на використання конфліктогенних факторів і не містить стратегічної компоненти, спрямованої на лібералізацію та плюралізацію суспільних уявлень про минуле (а ліберальна стратегія передбачає невтручання державних органів у культуру пам'яті, підтримку багатоманітності в уявленнях про минуле) [188, 189]. Розбіжності між дослідниками лежать у ідеологічній та історико-методологічній площині.

Що стосується ідеологічної складової поглядів Г.В.Касьянова, то він чітко зазначає, що колективна пам'ять пов'язана із творенням ідентичності [188, с. 391]. Проте, розуміючи, що в такому випадку йому треба приєднатися до одного із ідеологічних таборів, він всіляко намагається уникнути цього. Насправді, уникнення «точки зору», призводить до неумисного, неусвідомленого прийняття однієї із точок зору. Таким чином, прагнення бути незаангажованим і безстороннім, насправді, завдає більшої шкоди об'єктивності, ніж чітке означення власних ідеологічних обмежень [364, с. 174]. Отже, щоб зняти проблему ідентичності, Касьянов переводить її у проблему модерності. Іншими словами, в найбільш широкому розумінні, усі проблеми, пов'язані із політизацією пам'яті, конструюванням ідентичності, нав'язуванням єдино вірної точки зору буде нівельовано самим прогресом. З іншого боку, поки не спостерігаються тенденції до зникнення явища ідентичності як такого, а також інструментального використання минулого у політичних цілях, навіть, у більш модернізованих західних суспільствах [13, 375, 122].

У вужчому сенсі, зведення проблеми ідентичності до проблеми модернізації, може бути представлене наступним чином. На думку Г.Касьянова, радянська ідентичність була модернішою за національну, оскільки вона, з одного боку, творилася пізніше, а з іншого – тісно пов'язана із модернізаційними процесами в СРСР, насамперед, індустріалізацією та лікнепом (разом із польотом у космос ці тези є, насправді, наріжними для радянської пропаганди про прогресивний характер комуністичного урядування). При цьому є дослідники, що висловлюють сумнів у тому, що радянська влада була справді модернізаційною, а навпаки, вважають, що вона мала демодернізаційний характер [наприклад, 92, 355, 356]. Касьянов зазначає, що радянська ідентичність на теперішній час застаріла так само, як і національна. Проте, виходячи із того, що радянський варіант є відносно новішим, повернення до «національного наративу» Касьянов вважає демодернізаційним процесом. З чого можна зробити висновок, що радянська ідентичність все ж краща за національну. Також із цього випливає, що «націоналізацію» краще зупинити і зберегти статус кво. Тобто найкращим варіантом розвитку є відсутність розвитку. Сам Касьянов зізнається, що історику важко звільнитися від політичної кон'юнктури [188, с. 402], тому його спротив національному наративу штовхає його (можливо, проти волі самого історика) до конкуруючого із національним проросійського дискурсу (хоч і у його найбільш поміркованому варіанті).

Наприклад, Касьянов з недовірою ставиться до ототожнення комунізму та нацизму. З міркувань дослідника можна зрозуміти, що з моральної точки зору, нацисти (до яких дослідник схильний прирівнювати і сучасних націоналістів) не мають права засуджувати комуністів (серед яких не були самі сталіністи, комунізм

дав і щось позитивне), тому що нацисти гірші: вони більш архаїчні, більш схильні до радикалізму, до того ж, комуністи перемогли їх у війні, а, отже, останні на боці добра. Якби ж дослідник виходив не із ближчого йому морального судження, а із суто логічних міркувань, тотожність між нацизмом і комунізмом не давала б змоги виділити одну із ідеологій. Суперечність між ними є позірною. А, отже, і не треба обирати істинну тезу, а іншу – відкинути. Скидається на те, що обидві ідеології варто відставити у бік, враховуючи їхню людиноненависницьку природу.

Проте комунізму Г.Касьянов схильний дати шанс, а націоналізмові, що фактично ототожнений ним із нацизмом – ні, бо націоналізм продовжує нести загрозу, а комунізм є, нібито, знешкодженим. Тому тенденцію до ототожнення комунізму із нацизмом Касьянов вважає політичним замовленням (бо націоналісти, як вважає дослідник, наразі захопили політичну владу). Крім того, законодавче засудження одночасно і комунізму, і нацизму, дає індульгенцію націоналістичній ідеології. В той час як за радянської влади, яка розбудовували комунізм, були й позитивні моменти, наприклад, модернізація. Тож ця заборона, на думку Касьянова, викривляє об'єктивне бачення минулого.

До цього ще треба додати, що засудження, що міститься у відповідному меморіальному законі, спрямоване не лише проти ідеологій, а й політичних тоталітарних режимів, які взяли ці ідеології за основу. Тож, набагато важливіше не боротися із націоналізмом як таким, а обстоювати ідею такого політичного режиму, де жодна ідеологія не набула б абсолютного панування і догматизації.

В цілому, констатуючи близькість (хоч і не цілковиту тотожність) націоналістичної та радянської ідеологій (зокрема, в їхніх есенціалістських та історицистських підвалинах), Г.Касьянов приходить до амбівалентних висновків, відповідно до яких погромницький, конфліктогенний потенціал національного наративу вищий за радянсько-ностальгічний (котрий лише «захищається» від націоналістичних зазіхань).

Акцентуючи увагу на критиці національного наративу, Г.Касьянов мало цікавиться критикою радянського. Цей аспект входить у суперечність із поглядами О.А.Гриценка, котрий не приховує своєї прихильності до національного наративу. Це стимулювало Гриценка відмежовуватися від свого ідеологічного опонента, з яким у них, насправді, не такі значні розбіжності щодо державної політики пам'яті в її інституційному вимірі. О.А.Гриценко розглядає «націоналізацію» як неминучий крок в транзитні часи на шляху до становлення державності, зокрема, розглядаючи політику пам'яті як transitional justice [114, с. 16]. Якщо в Касьянова націоналізм – регрес, то у Гриценка – крок до прогресу, який неможливо оминути.

Виходячи із наведеного, можна зробити висновок, що дискусія Г.В.Касьянова та О.А.Гриценка має не стільки наукові, скільки політико-ідеологічні підвалини. І це є характерним для гуманітаристики. З філософської ж точки зору, обидва автори є прихильниками історицизму. Погляди Г.В.Касьянова являють собою складну суміш платонівського (все йде на гірше, тому варто зупинитися) та гегелівського (консервація «прогресивних» надбань) варіантів історицизму. Крім того, дослідник стверджує, що Україна йде за сценарієм «Східної Європи» і зараз переживає етап «балканізації» [189], що також є проявом історицистської філософії. О.А.Гриценко прихильний до національного історичного наративу (що

має значний історицистський підмурок) та схильний до стадіального (марксистського) історицизму, вважаючи, що Україна має пройти певні стадії на шляху до свого оформлення у повноцінну національну державу. Крім того, для поглядів Гриценка характерний соціологізм (життєвий шлях можновладців неминуче визначає їхні преференції у розумінні минулого). І Касьянов, і Гриценко прихильні до історизму, переоцінюючи роль історичних сценаріїв та патернів, за межі яких нібито не можуть вийти суб'єкти історії. Водночас обидва науковці демонструють високі зразки «ситуаційного аналізу» або дослідження «логіки ситуацій» [терміни К.Поппера, 155, 356, 364].

Важливо зауважити, що Г.В.Касьянов відчував гносеологічну неспроможність історицизму, хоч і спрямовував свою критику лише проти одного з його проявів – національної історії як такої. У статті, присвяченій історієписанню, методології історичного дослідження, написаній разом із О.П.Толочком, зазначається, що національний наратив на сьогодні є архаїчним проявом історіографії ХХ ст. й розв'язувати наукові проблеми, використовуючи відповідну методологію, неможливо [194]. Отже, національна історія провокує відставання історичної науки, особливо, в Україні. Деконструювавши національну історію та, заразом, історицизм, дослідники запропонували полінаративність історичного дослідження. На думку О.А.Гриценка та інших фахівців [наприклад, 96], наведені аргументи є непереконливими, оскільки нічого надійнішого і кращого за національний наратив Толочко і Касьянов не запропонували, національні держави і надалі залишаються основними `акторами світової історії, з дидактичної точки зору національна історія є найоптимальнішою [96]. На думку О.А.Гриценка, новомодні методологічні підходи з часом відійдуть, а випробувана часом національна історія і надалі зберігатиме свою «наукову легітимність», не здаючи своїх позицій історії ідей, гомосексуалізму та ін. [114, с. 823].

Основний аргумент О.А.Гриценка, незважаючи на його прихильність до національної історії, спрямований проти позитивізму, сконцентрованому у підході історика Л. фон Ранке [114, с. 823], згідно з яким завданням історії є з'ясування того, яким було минуле насправді. Можна зрозуміти, що Г.В.Касьянов [187] і О.П.Толочко [495, с. 19] навпаки симпатизують цьому підходу (в сенсі максимального наближення до історичної істини), оскільки вони різко виступають проти анахронізмів і зворотного проектування минулого (терміни Н.Талеба [487]). Враховуючи все це, необхідно зазначити, що історія, мабуть, не може бути цілком позбавлена анахронічності, оскільки актуальність історичних досліджень обумовлюється сучасністю [356, с. 290-291]. Звісно, навряд чи можна сподіватися реконструювати історію у тому вигляді, «як вона відбувалася», оскільки її неможливо відтворити, а сам історичний процес на Землі є унікальним [364, с. 124-125]. Справді, історичні інтерпретації є безкінечними, і кожна з них завжди матиме гіпотетичний характер (як і в інших науках). Проте, кожна наступна інтерпретація, побудована на ситуаційному аналізі (який, зокрема, дозволяє долати анахронізми в інтерпретаціях), наближає до більш істинного розуміння минулого.

Узагальнюючі історичні інтерпретації – гранд-наративи – не обов'язково конкурують, вони можуть доповнювати один одного [356, с. 290]. Саме тому, жоден із наративів не потрібно догматизувати. Але історицистські наративи є методологічно

неспроможними (що, зокрема, було доведено у статті Г.В.Гриценка, та О.П.Толочка). І, звісно, будь-яка методологія та історична точка зору може бути елімінована в ході критики. Зауваження О.А.Гриценка про утилітарну консервативність і перестороги від неоманії, можливо, є хорошими практичними рекомендаціями для певних життєвих обставин, але не є переконливими науковими аргументами.

Нові ж ракурси дослідження не завжди є історично обумовленою модою, а, скоріше, виникають в контексті реальних проблем, що постають перед сучасним суспільством. Вибір ракурсів залежить від багатьох факторів. Але, важливо брати до уваги, що історія виступає, насамперед, як емпіричний базис поточної діяльності (а т.ч., наукової). Фокус, спрямований із сучасності у минуле (обумовлений суспільними потребами), породжує потребу у перманентному переписуванні історії [356, с. 290-291].

Отже, думка О.А.Гриценка про необхідність уникнення історіографічних проблем при дослідженні державної політики пам’яті не справджується, оскільки ця політика пов’язана із історичними наративами. Але варто із ним погодитися у тому, що історичні та культурологічні (соціологічні дослідження) мають свою відмінність. І Г.Касьянов досліджуючи історіографію, політику пам’яті, культуру пам’яті не перетворюється на «спостерігача другого рівня» [188, с. 36], як він себе позиціонує, а стає соціологом і культурологом, висуває не історичні інтерпретації, а узагальнюючі теорії (хоч, можливо, і здебільшого дескриптивні). Як історику, Г.В.Касьянову вдалося позбутися історицизму, але як соціологу і культурологу – ні.

Враховуючи наведену амбівалентність, розглянемо теорію Г.В.Касьянова про інклюзивний, ексклюзивний та амбівалентний наративи. О.А.Гриценко слушно критикує Г.В.Касьянова за те, що в реальності не існує жодного із цих наративів у чистому вигляді. Гриценко робить важливе методологічне уточнення з приводу того, що культурологія, насамперед, займається соціально-культурними інститутами, а не текстами – наративами, які більше цікавлять істориків. Однак, думка Г.В.Касьянова залишається зрозумілою: він протиставляє догматизм (ексклюзивність) плюралізму (інклюзивність), але продовжує мислити ексклюзивною категорією національного, яку, втім, вважає відсталою, і мав би, взагалі, відійти від неї. Проте для цього необхідно було б повернутися до нових ідентичностей, поза національністю. Отже, Касьянов має намір уникнути проблеми ідентичності, але ще більше занурюється у неї, при чому, не пропонуючи нічого нового.

Таким чином, Г.В.Касьянов розглядає інклюзивний громадянський наратив як сукупність ексклюзивних національних (як у США, де кожен громадянин має країну (країни) походження, або ж належить до «корінних американців»). На перший погляд це відповідає здоровому глузду. Але, здоровий глузд не є синонімом наукового знання – багато наукових відкриттів йому суперечать. По-перше, дослідник не враховує, що ексклюзивні наративи суперечливо заряджені по відношенню до ворожих наративів, тому не можуть бути сполучені. По-друге, Касьянов сам стикається із утрудненнями [188, с. 389-390] при описанні «Русского міра», який, ніби-то, інклюзивніший за ексклюзивний український національний наратив, проте залишається ексклюзивний щодо неправославних, не російськомовних, в цілому, не проросійських наративів (з характерними «чурками» і «пендосами»).

Г.В.Касьянов прагне відмежування аналітичної, тобто наукової історії (в термінології А.Мегілла [282]), від афірмативної і дидактичної. В цілому, дослідник обстоює необхідність деполітизації історичної науки й недопущення її підміни історичною пам'яттю (особливо, коли фахові історики починають займатися не дослідженнями, а конструюванням історичної пам'яті, обслуговуючи певні політичні кола). Зауважимо, що актуальність історичних досліджень має ретроспективний характер і обумовлюється проблемами суспільства. Наукові проблеми виростають із певних буденних (ненаукових!) проблем [360, с. 40], котрі можуть набувати метафізичного розв'язання, зокрема, в рамках політичних ідеологій, наприклад, національної ідентичності.

В сфері науки ці буденні проблеми (хто ми? Як нам відрізнити друзів від ворогів?) перетворюються на наукові (як функціонує ідентичність як соціальний інститут? Хто користується цим інститутом? Які непередбачувані результати соціальної інженерії, спрямованої на ідентичність? Які недоліки ідентичності як соціального інституту і як їх усунути? Як позбутися конфліктогенності пам'ятей та ідентичностей? Які можуть бути альтернативні ідентичності?) й розв'язуються відповідно до наукової методології – критики (самокритики) та дедуктивної логіки. Окреслюються наявні розв'язання проблеми (в т.ч. й метафізичні), висуваються гіпотези, що, зрештою, піддаються спростуванню, в результаті чого виникають чисті наукові проблеми і цикл повторюється. Водночас, наукові проблеми мають зберігати зв'язок із суспільною практикою, якою вони перевіряються. Іншими словами, наукові проблеми належать до т.зв. «третього світу» [366]).

Метод науки – науковий критицизм – зрештою, тягне за собою деконструкцію догматичної метафізики – політичних ідеологій. Таким чином, з одного боку, наука не може бути відірвана від суспільного життя, а, отже, і від політики. Без зв'язку із суспільною практикою наука перетворюється на схоластику [367], вироджується. Але з іншого боку, наукові історичні дослідження залишаються загерметизованими у третьому світі, а метафізичні ідеології зберігають свою силу (особливо це стосується соціально-гуманітарних наук).

Більше того, метафізика залучає науковців для перекладання своїх положень на наукову мову (це яскраво продемонстрував Г.В.Касьянов [188, 186], як було показано вище, і своїм прикладом). Політичне замовлення провокує імітативні дослідження із наперед відомим результатом. Отже, завданням аналітичної історії є не обстоювання інклюзивних наративів, а забезпечення всебічної критики минулого. Специфіка історичних наук полягає у тому, що з-поміж теоретичних і прикладних соціально-гуманітарних дисциплін вони є більш загерметизованими в межах наукових текстів та аналітичних інститутів, їм важко вийти на широкий загал із просвітницькою метою [252] (втім, з методологічної точки зору, історична наука більш розвинена, ніж теоретичні та прикладні соціогуманітарні дисципліни).

Враховуючи окреслену окремішність аналітичної історії, побоювання Касьянова про те, що дидактична і афірмативна історія остаточно поглинуть історичну науку є марними. Хіба що відродиться тоталітарний режим, котрий взагалі не буде зацікавлений у критицизмі та аналітичній історії, як це вже було у «модернові» (на думку Касьянова) радянські часи. Більшою проблемою є сильний імунітет

громадської думки до аналітичної історії. Такий стан справ підтримується політичними інститутами, що не зацікавлені у руйнуванні своїх ідеологій, а воліють використовувати деякі наукові дані для атаки на опонентів.

Крім політико-ідеологічних чинників, що зумовлюють інструментальне використання історії, надмірна загерметизованість історії у «третьому світі» обумовлена також тим, що її актуальність і проблематика залежать від інших теоретичних та прикладних дисциплін (для цих галузей цікавим може бути суспільний досвід, котрий виростає із історії різноманітних соціальних інститутів і традицій). З історії не виростають теорії, крім псевдотеоретичного історицизму. Через це історія як самостійний наратив (побудований на специфічних та узагальнюючих інтерпретаціях), що висвітлює унікальний процес, не містить у собі соціоінженерного потенціалу.

З суспільно-практичної точки зору, суспільне замовлення, що базується на потребі «нових поколінь у переписуванні історії» [356, с. 290-291], не інституалізоване (на відміну від політичного замовлення, представленого широкою палітрою різноманітних органів влади і не тільки). Звідси випливає, що суспільна необхідність у нових історичних дослідженнях усвідомлюється лише на рівні історико-аналітичних інститутів і залишається малоцікавою поза їхніми межами, незважаючи на суспільну значущість таких досліджень. Іншими словами, історією зацікавлена відповідна наукова спільнота, та політики, що інструменталізують наукові дослідження. Решті суспільства випадає лише вибирати з-поміж наведених двох варіантів.

Інститути органів влади, що опікуються минулим, принаймні на сьогоднішній час залишаються малоефективними, а, можливо, й, взагалі, зайвими, оскільки неспроможні послуговуватися критичним методом на противагу догматизму. Отже, проблема полягає у тому, щоб створити таку систему соціальних інститутів, завдяки якій науковий критицизм міг вийти за межі домену науки (мова йде, насамперед, про історичний, прикладний і теоретичний рівні соціогуманітарних наук). У цьому сенсі більшої уваги заслуговують музеї, котрі в дослідженнях пам’яті розглядаються як щось факультативне і вторинне. Академічні історики, що представляють навчальні заклади та науково-дослідні інститути, дещо зверхньо ставляться до музейної роботи. Важливо також зауважити, що звичайна музейна експозиція на суто операційному рівні є хорошим запобіжником від історицизму. Достатньо лише пройти її не з початку до кінця, а у протилежному напрямку: тоді намальовані історицистським наративом закономірності виявляться надуманими і не такими однозначними.

Тож, саме музей може бути тією альтернативою історичній пам’яті політичних інститутів та загерметизованій аналітичній історії. Цей інститут може стати осередком розв’язання широкого кола соціальних проблем із застосуванням історії як емпіричного базису. Музей здатний захистити науковий критицизм від профанації, характерної для політичних дискусій та громадських обговорень. Водночас, музей не буде ілюстратором аналітичної науки, як вважають історики, та ідеолого-пропагандистським осередком, як його розуміють суб’єкти історичної пам’яті. Музей не буде також лабораторією історичної науки, а, скоріше, наук соціогуманітарних, наук, які ще необхідно створити. Тому що сучасні соціогуманітарні науки наповнені

імітацією досліджень, схоластикою і паранаукою. В той час як вони могли б спрямувати свої зусилля на дослідження соціальних інститутів і традицій [362].

Коротко підсумовуючи зазначимо, що зіткнення дискурсів Касьянова–Гриценка є показовими як для розуміння студій пам'яті (особливо, в Україні), так і для з'ясування місця, яке в ньому посідають музеї. Перш за все, ми бачимо відмінність між науковим критицизмом та ідеологічною суперечкою навколо ідентичностей. І те, що у ідеологічну суперечку залучені науковці, не означає, що в цей час відбувається наукова дискусія. Крім того, було показано й маніпуляції із позиціонуванням науковця, в даному випадку, Касьянова, котрий, ніби, знаходиться у полі історичної науки, а, насправді, вибудовує культурологічні або соціологічні концепції. На критику з боку культурологів або соціологів, історик заявляє, що походить з іншою наукової царини, тим самим, ніби, нівелюючи всі критичні зауваження. Іншими словами, замість відкритої дискусії на полі науки, на яке історик ступив, йому більше до вподоби тактика вилазки за фортечні мури історичних досліджень.

В зв'язку з цим, треба наголосити на відмінностях історичних, прикладних та теоретичних досліджень. Тому, навряд чи можна погодитися із Гриценком, що існує «історичний підхід» (з позиції історієписання) до теоретичного осмислення історичної пам'яті, на противагу культурологічному або соціологічному дослідженню політики пам'яті та відповідних інститутів. Культурологія та соціологія займається прикладними або теоретичними аспектами цих процесів, залучаючи дані історичних досліджень. Завдяки ситуаційному аналізу політики пам'яті, критики наративів історичної пам'яті, накопичується відповідна емпірична база для теоретичних узагальнень, пов'язаних із ефективністю відповідних інститутів і традицій (звісно, в даному випадку мова не йде про історичні закономірності, а лише про перевірку висунутих теорій, які, зокрема, перевіряються і подіями, що відбудуться потім). Отже, «культурологічний» та «історичний» підходи не протистоять, а доповнюють один одного, тому що займають різні ніші. Останнє зауваження важливе й з огляду на те, що популярні історицистські концепції ототожнюють історію й теорію. Ця філософія зустрічається у відповідних наукових та ідеологічних дискурсах. Їхнє подолання мало б важливе методологічне значення як для науки, так і для суспільних практик (на що, зокрема, звернули увагу Касьянов і Толочко).

Судячи із того, що спроби еманації наукового критицизму блокуються з огляду на політичну ефективність побудованих на історицизмі догматичних ідеологічних конструкцій, треба інституалізувати критичний метод. Скажімо, ідеологічні інститути, такі як УІНП, цього зробити не можуть. Тому найбільші сподівання покладаються саме на музеї. Якщо прибрати з наведених дискурсів Касьянова–Гриценка ідеологічну сторону, виявляється, що дослідники в цілому чітко вказують на ефективність неполітичних або параполітичних «інститутів пам'яті»: архівів, музеїв, закладів музейного типу, й неефективність інститутів політичних. Тому саме на музеї варто спрямувати дослідницьку увагу.

Музей як лабораторію розглядав Т.Беннетт [570]. Науковець, спираючись на лабораторну теорію Б.Латура та концепцію «урядовості» М. Фуко, вибудував наступне міркування. Музей в своїх репрезентаціях створює суспільні патерни («культурні об'єкти»), котрі перетворюються на моделі, які лягають в основу

управління соціумом. Беннет розглядає музей як засіб класифікації об'єктів за допомогою якої конструюється реальність. Скажімо, схема історії мистецтв, якою ми послуговуємося дотепер, сформована у музеї. Ця схема настільки потужна, що будь-які спроби її відхилити або заперечити (авангард), лише зміцнюють її, тому що для нових мистецьких течій, ніби, передбачені вільні місця у всезагальній історії мистецтв. Таким чином, музейний заклад управляє художнім процесом.

Подібна ситуація спостерігається на прикладі етнографічних музеїв, які запропонували класифікації народів, розподіливши їх за рівнем розвиненості (Беннетт наводить приклади з експозицій музеїв XIX і XX ст. у Великій Британії та Австралії). Зрештою, така класифікація обґрунтовує право цивілізованих народів панувати над менш розвиненими, оскільки це необхідно для «вилюднення», оцивілізовування останніх. Зрештою, це також пояснює благодатність асиміляції «корінних жителів» або ж їхньої ізоляції (де для них «створюються у мови» для існування у первісному стані, в якому вони залишаються цікавим об'єктом для наукових досліджень, можливо, туристичної атракції).

Міркування Беннетта цікаві з огляду на те, що музеї розглядаються, переважно, як транслятори таких гранд-наративів, а не їхні творці. Хоча, наприклад, дослідники конструювання ідентичностей наголошують на важливій ролі музею у процесі формування «уявлених спільнот» [12]. Але каузальність у питанні чи музей є осередком творення наративів і дискурсів (як, скажімо, це можна прослідкувати на прикладі історії мистецтв або археологічної періодизації), чи, навпаки, запозичує їх ззовні (як у випадку із національними гранд-наративами) є непрозорою, оскільки маємо аргументи на користь обох тверджень. Проте набагато важливіше, що Беннетт звернув увагу на те, що ідентичності, які конструює музей, не є чимось трансцендентним – вони можуть моделюватися, критикуватися, доопрацьовуватися і мають необхідний імплементативний потенціал.

Намагаючись дослідити рамки впливовості музейного інституту, Беннетт пропонує сміливу концепцію владності цього інституту. Іншими словами, музей розглядаєтсь мало не як самостійний політичний інститут. В цілому, політичний статус музею, нібито, надає йому суспільної значущості. Крім того Беннетт розглядає його не як пасивний храм громадянської релігії, а як суб'єкт політичних відносин, що, власне, формує матрицю політичних взаємозв'язків. І, наприклад, змінивши концепцію побудови репрезентацій з класифікцією народів, можна подолати різноманітні проблеми, починаючи від расизму і закінчуючи соціально-етнічною нерівністю (щоправда, пропонована парадигма культурного розмаїття не виникла в музейному середовищі, хоча й активно ними просувається). Справді, такі широкі можливості музею виглядають дуже привабливо. Але з іншого боку, чи можна говорити про політичну вагу музею, коли це всього-на-всього дослідницько-освітній центр без будь-яких повноважень, який не має таких важелів впливу на уми, скажімо, як університети, чи медіа. Відповідь на ці запитання, на думку Беннетта, криється у залученні концепцій Латура та Фуко.

Б.Латур пропонує привабливу для науковців (часто упосліджених, залежних від державного фінансування й приватних грантів, що боляче відбивається на самооцінці дослідників) ідею, що наукові лабораторії важать для суспільства

більше, ніж вся політична система разом узята, тому що політики здатні лише комунікувати, а будь-які інституційні зміни, які здійснюються ними, завжди стикаються із непередбачуваними обставинами. Це боляче вдаряє як по політикам, так і, особливо, по суспільству. Тому політикам набагато безпечніше підтримувати існуючий стан справ, лише говорячи про зміни: розмови подобаються електорату і сприяють здобуттю, чи утриманню влади. В той час, як лабораторна робота дозволяє робити значну кількість спроб і помилок до тих пір, поки продукт не буде готовий до впровадження.

Як приклад, Латур наводить лабораторні досліди Л.Пастера, які, дозволяли йому бути не лише успішним науковцем, а й політичною фігурою, оскільки його відкриття змінювали довколишній світ (чи то сільське господарство, чи армія, чи будь-що інше). Отже, суспільством керує не уряд, що нездатний на безпечні прогресивні зміни, а науковець, що займається перезбиранням фізичних та матеріальних об'єктів, створюючи нові конфігурації, в яких функціонує суспільство. Щоправда, Латур скрізь підкреслює, що науковець не перебуває над процесом – він також є частиною зміненої соціальної реальності. Проте це не позбавляє відчуття величності від застосування лабораторного методу. Треба зауважити також, що Латур лише побіжно згадує музеї, до того ж, в контексті природничих дисциплін.

М.Фуко, розробляючи концепт «урядовості», звертав увагу на те, що управління можна розподілити на два види [520]. Перший іде від Н.Макіавеллі, відповідно до поглядів якого, основним завданням політики є здобуття і (або) утримання влади правителем. При цьому правитель є чимось трансцендентним по відношенню до своїх підданих. Суттєвим для першого виду управління є вміння плести інтриги. Другий вид правління, більш сучасний, полягає у тому, що здійснення владних повноважень є можливим лише тоді, коли основним політичним завданням є не підтримання абстрактного суверенітету, а збільшення суспільного блага, чи принаймні, недопущення погіршення соціального життя. Другий вид управління має більш економічно орієнтований характер. Перший різновид політики спрямований на правителя, а другий – на населення. На перший погляд, ці міркування перегукуються із розмислами Латура про те, що «урядовість» сконцентрована не лише в руках політичних кіл, а має ширший культурний контекст. Проте у Фуко символічна влада неминуче втілена владних інститутах, що спираються на апарат примусу.

Музей, що займається смислами, хоч і має матеріальну основу (пам'ятки), все ж навряд чи може бути віднесений до інститутів біополітики. У нього немає засобів примусу, безпосередніх важелів регулювання діяльності населення, він не акумулює економічний капітал. До того ж, і Латур, і Фуко схильні лише розширювати сферу політичного, але не відкидати цілковито вирішальний соціоінженерний вплив політичних інститутів (до яких музеї не належать). Отже, теза Беннетта про музеї як політичні лабораторії, що конструюють ідентичність, не спирається на запропоновані вченим теоретичні засновки. Свій політичний вплив музеї реалізують у спосіб, що не характерний для політичних інститутів.

Інші способи впливу музеїв та історико-культурної спадщини на суспільство розглядав у своїй роботі Г.Люббе [264]. Дослідник цікавиться парадоксом сучасності, відповідно до якого культ прогресу, розвитку, що втілюється у авангарді та

футуризмі, призводить до протилежних наслідків – посилення історизму. Люббе вважає, що в жодну іншу епоху, крім модерну (який закцентований на сучасності, що перетікає у майбутнє), не було такої кількості реліктів минулого. Проте, важливіше, що науковець пов'язує розвиток музейного інституту із авангардизмом, хоча футуристично налаштовані авангардисти (як от Ф.Т.Марінетті [272]) виступали з різкою критикою пам'яткової культури, закликаючи до знищення пам'яток і музеїв та проголошуючи відповідні інститути застарілими.

На думку Люббе, музей є наслідком окресленого парадоксу сучасності, котрий полягає у перманентній необхідності прискорювати розвиток, щоб уникнути закостеніння, позбутися тіні минулого, яка наступає. В зв'язку з цим, науковець вдається до детального аналізу явища авангардизму, звертає увагу на його потужний політичний потенціал (особливо у Радянському Союзі) і, для підкреслення амбівалентної природи цієї художньої течії, приходить до висновку, що вона переродилася в політиці на свою протилежність – тоталітаризм. Хоча, в Німеччині такого не сталося, й ці утруднення свого тлумачення авангардизму Люббе пояснює місцевою специфікою. Натомість, дослідник міг би поставити під сумнів свої висновки. Таким чином, беручи до уваги суперечливість авангардизму, Люббе стверджує, що ця художня течія не лише органічна по відношенню до музеїв, а й виступає їхньою своєрідною ідеологічною підосновою. А музеї вчений розглядає як цілком сучасні інститути, які не містять розв'язання проблеми футуризму і тоталітаризму, а поглиблюють її.

На думку Люббе, тоталітарному (врешті) авангардизму протистоїть ліберальна ідеологія та побудовані на її основі суспільства. Перед ліберальними суспільствами стоїть проблема не музеєфікації, а архівування. Намагаючись забезпечити плюральність уявлень про минуле, такі суспільства намагаються заархівувати якомога більше інформації та зберегти якомога більше реліктів минулого (невідомо, що знадобиться потім, а конструювати минуле нема сенсу, бо це прерогатива тоталітарності), активно консервуючи міські середовища і ландшафти. Люббе висловлює побоювання, що сфера «історичних відходів» надмірно розширюється (інформаційно та фізично), провокуючи своє самовідтворення через скорочення періоду «історичності» (якщо раніше це могло бути кількасот років, то тепер минулим стає вчорашній день, година, хвилина та ін.).

Фобія фізичного зростання кількості архівних джерел характерна і для інших дослідників пам'яті (зокрема, П.Нора [312]). Звісно, що із застосуванням сучасних технологій вона вирішується – матеріальне стає цифровим. Та й ситуацію зі збереження нерухомих пам'яток, характерну для Німеччини, не варто поширювати на увесь світ. Війни, релігійний і політичний фанатизм, стихійні лиха, будівельна і господарська діяльність все одно тягнуть за собою скорочення кількості пам'яток. Крім того, пам'яткознавча наука може розробляти нові критерії відбору пам'яток, що дозволять зменшити обсяги історико-культурної спадщини.

Г.Люббе бідкається через те, що в архівній галузі необхідно розробляти усе більше критеріїв негативного відбору документів (категорії джерел, що підлягають знищенню). Цікаво, що в радянському (тоталітарному) і, зокрема, українському архівознавстві віднайдено вирішення цієї проблеми. З середини XX ст.

в архівній галузі панують позитивні методи відбору – вони визначають, що треба зберегти, а не що знищити [464, с. 21-22]. Це дозволяє контролювати обсяг історичних архівних документів.

Острах перед фізичним розростанням архівів може трансформуватися у страх потонути у бурхливих потоках інформації про минуле. Проте і цю проблему можна розв'язати методологічно. Страх перед розростанням інформації базується на сцієнтистському підході, котрий, серед іншого, заснований на ілюзії можливості охопити в рамках спостереження усі можливі джерела, що породжує зацикленість на даних, захоплення комп'ютерною обробкою великих масивів інформації тощо.

Насправді ж, науковий підхід визнає обмеженість інформації про навколишній світ, неможливість тотального спостереження й неточність будь-яких даних. Неточність даних виправляється в ході критики і спростування (перевірки даних). Отже, збільшення кількості збережених даних, до яких можна повернутися згодом, коли у них буде потреба, є не недоліком, а перевагою цифрового архівування. Що ж стосується зростання кількості нерухомих пам'яток, то тут, як і в архівній справі, варто звертати увагу не лише на вік пам'ятки (а, як вірно зазначає Люббе, пам'ятковий вік в сучасних умовах значно скоротився), а, радше, на змістовий компонент. Збереження того чи іншого історико-культурного об'єкта має виходити із цілісності інформаційної системи, яку вони формують. Знищення об'єкта тягне за собою порушення цієї системи – тому об'єкт підлягає збереженню і охороні. Якщо ж об'єкт не привнесе нічого нового у репрезентацію, утворену нерухомими пам'ятками, йому не варто надавати статус пам'ятки.

В ході цих міркувань, приходимо до відмінності у музеєфікації та архівуванні. Вона полягає не в ідеології авангардизму, чи лібералізму, як припустив Люббе, а у різних функціоналах цих інститутів. Архів зберігає те, що може знадобитися для дослідження в майбутньому, в той час як музей не лише накопичує для майбутнього, а приймає участь у активному конструюванні сучасності та майбутнього. Так само, два підходи може бути застосовано і по відношенню до нерухомих пам'яток: музеєфікація (принцип наведеної вище інформаційної системи) та архівування, коли пам'ятки відбираються, переважно, за віком і вже потім – за змістом. І тут, справді, можна погодитися із Г.Люббе, що музей є модернізуючим інститутом, який не обов'язково тягне за собою тоталітаризм (як, власне, і авангард, який був знищений тоталітаризмом). Отже, музей не є породженням певної ідеології. Він є інститутом, соціальною технологією, яку можна наповнити різними ідеологіями і відповідно використовувати. А можливості використання музею безпосередньо залежать від розуміння тонкощів його функціонування, а також інженерного розширення інституційних можливостей. Музей, таким чином, може перетворювати ідеології, а не лише бути їхнім провідником. Також він, імовірно, може змінювати політику, не інкорпоруючись в систему політичних інститутів, оскільки музей, як показав Люббе, може призупиняти, або пришвидшувати темп соціокультурного розвитку.

Розмірковуючи про музеєфікацію, Люббе зазначає, що раніше, умовно кажучи, певне покоління займалося своєю віддаленою історією, наступне історією попередніх поколінь і т.д. Сьогодення і недавня історія не були у полі зору істориків

(на що звертає увагу також П.Нора [311]). Тепер же «сучасне» покоління, фокусується, переважно, на недалекому минулому. А, оскільки, дистанція між минулим і сучасним стрімко скорочується, сучасники все більше цікавляться теперішнім, але із історичної перспективи. Фактично, «сучасне» покоління пише своє минуле для наступного покоління. Оскільки невідомо, які аспекти сучасності, конвертованої в історію, будуть потрібні наступному поколінню, необхідно передбачення інтереси майбутніх поколінь і, ширше, майбутнє.

Окреслена Люббе проблема стосується багатьох музеїв (крім, хіба що археологічних) – вони постали перед необхідністю того, що можна назвати «синхронною музеєфікацією». Гостро ця проблема стоїть, наприклад, перед художніми музеями сучасного (!) мистецтва. Через те, що передбачення майбутнього є справою малоефективною, виникає питання про те, що ж має бути музеєфіковане для наступних поколінь. Припустимо, що музеї, скоріше, мають не передбачати майбутнє, а підготувати соціум до його можливих варіантів. Для цього музеям необхідно взятися до розв'язання актуальних соціальних проблем, а не будувати свою роботу довкола прямого і зворотного проектування [487]. Саме актуальні суспільні проблеми мають обумовлювати музеєфікацією.

На це можна заперечити, що актуальні проблеми скороминущі і не матимуть значення для майбутнього. А, отже, музеєфікованими опиняться проблеми і їхні розв'язання, які втратили свою актуальність. Проте, по-перше, невідомо, чи запропоновані зараз вирішення будуть задовільними. Скоріше за все, що ні. І фіксація попереднього шляху до розв'язання проблеми є вкрай важливою. По-друге, розв'язання проблем породжує нові, і їхнє розв'язання буде неможливим без фіксації попередньої історії міркувань, що є точкою відліку для нових дискурсів. По-третє, багато соціальних проблем залишаються нерозв'язаними протягом багатьох століть, тому якщо музеї братимуться за них, їм не варто турбуватися за згасання актуальності своєї роботи.

Проблема передбачення більшою мірою стоїть перед архівами, проте корекція критеріїв відбору може їй зарадити. Отже, минуле в музеї нерозривно пов'язане із сучасністю (як емпірична база), що породжує певні зв'язки із майбутнім, але не через передбачення. В цьому зв'язку, важливо, що Люббе звернув увагу на те, що музеї та історико-культурна спадщина в цілому більшою мірою пов'язані із сьогоденням, ніж із минулим.

Переймаючись історією у сучасності, Г.Люббе підняв важливу проблему впливу на суспільне життя історичної науки та теоретичних соціально-гуманітарних дисциплін. Незважаючи на відмінність між історичними, теоретичними та прикладними дослідженнями, учений об'єднав гуманітаристику за предметною ознакою під назвою «науки про дух». На думку Люббе, історична наука у формі комеморацій тепер займає важливе місце в соціальному житті. Беручи до уваги кошти, що виділяються на інститути історичної культури (зокрема, музеї, охорону пам'яток тощо), науки про минуле фінансуються не гірше природничих (що спростовує поширену протилежну думку про занепад соціогуманітарних дисциплін).

Вище розглядалася ситуація, за якої наукова історія не може проникнути в суспільну практику. Навряд чи можна погодитися із Г.Люббе що теоретичні

й прикладні гуманітарні науки переживають розквіт. Проте важливо, що вчений звернув увагу на те, що відповідні інституції, зокрема, музеї сприяють ефективному проникненню результатів дослідження соціогуманітарних та історичних наук в суспільну практику. Водночас, оптимізм Люббе про розширення сфери застосування гуманітарних наук є передчасним – поки що в соціумі панує метафізика, а не раціональне знання. Отже, музеї, як інститути, що поширюють критичний раціоналізм в суспільному житті, знаходяться на стадії формування.

На жаль, Люббе, мало цікавиться інституційними аспектами. Його дослідження має на меті передати відчуття часу: так, ніби у різні епохи він протікає неоднаково, незважаючи, наприклад, на використання тих самих годинників. Дослідник з підозрою ставиться до засилля історії в сучасності, тим самим, фактично, стаючи на футуристичні позиції, ніби, від історії іде якесь зло. На його думку, «історичні відходи» треба або знищити (звісно, підійшовши до цього помірковано), або переробляти. При цьому напрями «переробки» є стереотипними: створення «атмосферності», розвиток індустрій розваг, пов'язаних із використанням історії, туристичних атракцій, забезпечення континуальності буття певних спільнот і територіальної прив'язки (це дисонує з думкою, висловленою самим Люббе про те, що в сучасних умовах інтенсивного переміщення людей, мігранти матимуть справу із ідентифікаційними маркерами, втіленими у пам'ятках, що не матимуть жодного відношення до їхнього минулого).

Отже, міркування Люббе наповнені суперечностями: учений переходить від агресивного футуризму до помірного консерватизму і радикалізму (в сенсі коренізації). При цьому, футуризм науковцю видається тоталітарним, а радикалізм-укорінення – ліберальним. Хоча в першому випадку, якщо підійти недогматично, можна віднайти й корисні аспекти. Насамперед, йдеться про критику минулого. У другому ж випадку, мова йде про спротив розвитку, який несе невідомі проблеми. Мабуть, саме ці парадокси, якими пронизані описи Люббе, живили його дослідницький інтерес.

Дивним виглядає зауваження Люббе про те, що на сучасному етапі перед суспільством як ніколи гостро стоїть проблема пригадування, чи забування – в цілому, пам'яті. Але практика показує, що ніколи до цього часу людство ще не мало такого різноманітного інструментарію зовнішньої фіксації пам'яті, інформації. Суспільству не треба «забувати» або «пригадувати» (саме такі антропологічні аналогії дуже популярні у дослідників пам'яті та Г.Люббе зокрема). Залежно від поставленої проблеми, можуть бути актуалізовані ті, чи інші дані, котрі інтерпретуються в ході відкритої дискусії. Зрештою, по дискурсу Люббе добре видно, що проблема колективної пам'яті стає псевдопроблемою (тому що минуле поглинає сучасність і майбутнє). Насправді ж за псевдопроблемою пам'яті постають реальні проблеми ідентичності певних спільнот. Мова йде про протидію, чи підтримку змін ідентичності (насамперед, національної). Або ж про конструювання нових ідентичностей маргіналізованих груп [230], або й виникнення нових «уявлених спільнот» [12].

Отже, виглядає так, що історична пам'ять є базою, насамперед, національної ідентичності. На даний час, національні спільноти є найбільш генералізуючими по відношенню до інших. Пам'ять є відносно сталим наративом, котрий, насамперед, пояс-

нює походження певної спільноти, а також містить у собі репери, на які ця спільнота спирається у сучасності (в історицистському ключі пояснює сучасний стан справ). Оскільки наявні спільноти перманентно змінюється, деякі зникають, а інші народжуються, виникає необхідність у коригуванні наративів пам'яті, які більше не відповідають проблемам, що постають перед спільнотами. Але вектор може бути й іншим: деконструкція пам'яті-ідентичності означає анігіляцію спільноти.

В будь-якому випадку, невідповідність меморіального наративу актуальному стану справ, спричинює кризу всередині спільноти. Консерватори, що мають на меті захистити цілісність спільноти, входять у суперечність із лібералами, котрі прагнуть доопрацювати або кардинально змінити конструкт. Ситуація погіршується також тим, що війни ідентичності тягнуть за собою зміну соціальних ніш в рамках суспільства, втрати привілеїв одними групами на користь інших тощо, що є грою із нульовою сумою.

При зовнішньому конфлікті спільнот, на перший план виходить прагнення розхитати ідентичність опонента. Це посилює позиції консерваторів, при тому, що суспільство все менше і менше може спиратися на застарілий меморіальний базис, що поглиблює кризу всередині спільноти. Коротко підсумовуючи, проблема полягає у тому, чи є безпечним, з огляду на подальше існування (національної) спільноти, коригування або й перезавантаження (формування з нуля) її ідентичності, що базується на критиці (науковій і буденній) її меморіального базису.

Одним із перших увагу на цю проблему звернув Ф.Ніцше [308]. Філософ виділив три аспекти використання історії: монументальний (коли сьогодення оцінюється з позиції попередніх видатних досягнень), антикварний (на цьому рівні історія постає як самодостатнє явище і підлягає всебічному збереженню) та критичний (у тому випадку, коли минуле починає заважати розвитку, воно має бути переосмислене). Кожен із цих елементів має як позитивні, так і негативні сторони. Справді, як можна використовувати історію, коли вона цілковито не збережена (позитивна сторона антикварного різновиду минулого). Або ж при вирішенні сучасних проблем не використовується попередній досвід (позитивний варіант монументального різновиду минулого). Чи минуле не сприймається як щось застигле, таке що цілковито визначає долю сучасників – недоступне для інтерпретацій, або як емпіричний базис для дослідження сучасності (позитивний аспект критичного підходу). Водночас є і негативні аспекти, коли один із родів минулого починає домінувати. Надмірне схиляння перед досягненнями минулого позірно робить все сучасне недолугим (монументальна історія) і придушує розвиток. Захоплення антикварністю, навпаки, робить все минуле, без розбору, видатним, а сучасність, знову-таки, недолугою. Тоді вся діяльність зводиться виключно до охорони минулого. Критицизм же може призвести або до руйнівних наслідків: коли із двох суперечливих суджень можна вибрати лише одне одне, а хибними є обидва. В такому випадку треба або частину минулого прийняти без наукових аргументів, або ж цілковито його заперечити. Зрештою, це може мати наслідком ситуацію, коли критик разом із критикованою реальністю заперечує і себе самого.

В першу чергу, ці проблеми стосуються буденного рівня суспільного життя, а не наукової діяльності. На думку Ніцше, для науки характерна критика заради

критики, надмірне множення інформації, при тому, що для успішної практики необхідна лише її невелика частина. Засилля історичної науки в освіті перетворює учня, чи студента у інтелектуального фланера, котрий не лише не може застосувати свої знання на практиці, а й, більше того, втратив будь яку спроможність діяти.

Встановлення гармонійних зв'язків з минулим, є запорукою досягнення оптимального розвитку спільноти. На думку Ніцше, гармонія полягає в усвідомленні культурної самодостатності, виявленні культурної специфіки соціуму, чому не сприяє еклектичне запозичення. Музеї, на думку Ніцше, не посідають визначної ролі у цьому процесі, оскільки вони є проявом антикварного ставлення до минулого, в той час як життю можна навчитися у «майстерні», якою музей, як можна зрозуміти, бути не може. Отже, пошуки ідентичності із гармонійним опертям на меморіальний базис лягає на плечі конкретних людей, котрі приймуть особливу протиотруту від шкідливого впливу історії [308].

Про взаємодії наукового і буденного критицизму в контексті трансформації ідентичності міркує у своїх працях П.Нора [312, 310, 311]. Дослідник зазначає, що попервах, коли у XVIII і XIX ст. формувалися нації, історична наука виконувала важливу консолідуючу функцію, балансуючи між ідеологією та наукою. Цей баланс знаходив свій вияв, передусім, у освітній сфері: підручники з історії, що містили гранд-наративи, конструювали націю через освітні інститути. При цьому, історична наука була рівноправним партнером політики. Зазначимо, що нові історичні наративи лежали в основі громадянської релігії [119; 452, с. 151-164]. Фактично, винаходилися нові історичні традиції [81], які, насправді, мали стати новою міфологією. Природно, що музеї як нові інститути, що використовували старі кунсткамерні колекції, перетворилися на своєрідні храми громадянської релігії, виконуючи важливу роль у конституюванні націй [12, с. 221-229].

Оскільки міфологія, громадянська релігія мала секулярну природу, кореспондуючись з ідеалами Просвітництва, що в цілому, мали атеїстичні засади. Зрозуміло, що нові ідеології мали б мати наукову основу. Саме тому, наукова історія могла уникати надмірної інструменталізації. Історична наука, що була актуалізована національно-політичною проблематикою, почала активно розвиватися. Звісно, згодом науковці прийшли до розуміння обмеженості національного підходу, а науковий критицизм все більше викривав фальсифікації ідеології громадянської релігії та міфології. Оскільки критика завдавала удару по усталеним ідеологічним наративам, історичні напрацювання все більше інструменталізувалися: використовувалося лише те, що було співзвучним ідеології. Критика витіснялася у сферу чистої науки. Гранд-наративи догматизувалися і утверджувалися через комеморативні практики. В закладах освіти, особливо, середніх, утвердився дидактичний різновид історії (за визначенням А.Мегілла [282]). Важче стало працювати і музеям, де наукові засади почали заміщатися пропагандистськими або ж близькими до них освітніми: сегмент аналітичної історії було звужено, а от аффірмативної та дидактичної розширено [569].

П.Нора звертає увагу на посилення інструменталізації історичного знання: наприкінці XX – поч. XXI ст. історики як носії і творці історичного контенту втратили свої елітарні позиції. На його думку, історичним знанням заволоділи політики, носії пам'я-

ті, ЗМІ, бізнесмени тощо. Сфера діяльності істориків значно звузилася. Тепер вони постають в якості експертів для коментування комеморативних практик, що часто проникають у законодавчий вимір. На думку П.Нори, дослідники мають опиратися цій інструменталізації, водночас, прагнучи максимальної інклюзивності при опрацюванні наукових проблем, що надходять із суспільної практики, пов'язаної із руйнуванням ідентичностей. Як і у Ніцше, розв'язання проблем ідентичності Нора покладає не на інститути, а на особистостей, серед яких науковці повинні стати носіями раціональності, наукового критицизму, виваженості й скептицизму.

В той же час, не варто переоцінювати можливості конкретних людей, що не мають відповідного інституційного забезпечення. За цією логікою не потрібно жодних інституцій: скажімо, підтримка правопорядку має лягати на тих, хто зважиться зайнятися цією справою (за моральними, інтелектуальними, світоглядними та іншими якостями), а не на відповідні правоохоронні інститути, які не здатні виконувати своїх функцій. Але суспільство побудоване таким чином, що саме зміна інституційної роботи забезпечує оптимальний розвиток, тому що в іншому випадку спостерігається перманентний «кадровий голод», коли відповідних людей, які усвідомлюють свою місію, або не вистачає, або й зовсім нема. Саме тому видається виправданим пошук відповідних інституційних механізмів роботи з ідентичністю, які, до речі, могли б зняти внутрішньосуспільну напругу, коли боротьба за ідентичність набуває ознак фізичного протистояння, аж до воєнних дій. Нехтування розподілом праці, соціальною спеціалізацією призводить до того,що проблема ідентичності стає загальною справою. В такому випадку дилетантизму і неочікуваних негативних наслідків уникнути набагато важче.

Говорячи про французьку ідентичність, П.Нора виказує занепокоєння через те, що історичні наративи, написані істориками, більше не виконують солідаризуючої, консолідуючої функції для нації. Натомість залишаються лише паліативні «місця пам'яті», що є, ніби, острівцями, фрагментами колишнього великого наративу, які, втім, іще зберігають своє об'єднавче призначення. До місць пам'яті належать і музеї, проте не усі, а лише ті, що зберегли символічне значення для нації. П.Нора констатує, що вороття до великих наративів більше немає і місця пам'яті є симптомом згортання національної ідентичності, що мине в той момент, коли постануть нові спільноти та атрибути їхньої єдності [312]. В цілому, для тих, хто асоціював себе зі старими ідентичностями, оцінка цих процесів є негативною. На думку вченого, історичний процес сам відрегулює становлення нових ідентичностей і пам'ятей (звісно, якщо зв'язок пам'яті та ідентичності є конче необхідним). В зв'язку з цим, П.Нора вважає позбавленим сенсу і, навіть, шкідливим будь-яке інженерне втручання у меморіально-ідентифікаційні процеси, хіба що його опис. Виходячи із цього, Нора різко виступає проти різноманітних меморіальних законів, активної історичної політики.

Якщо прийняти точку зору, що історична політика несе в собі багато загроз, то потребує уточнення, чи будь-які інженерні дії в царині історичної пам'яті несуть лише шкоду. Адже ігнорування проблеми не може достеменно гарантувати, що вона зникне без розв'язання або вирішиться сама собою. Без раціонального, поелементного втручання неможливо гарантувати, що домінуючими не стануть,

наприклад, практики інставрації (яка є об'єктивно неможливою, оскільки історичний процес не має змоги ні відтворити, ні виправити; можна лише змінювати соціальне життя за допомогою соціальної інженерії), ресентименту, розповсюдження почуттів сорому і провини через певні історичні події (наприклад, колоніалізм).

В контексті останнього, для Франції важливу роль відіграє ситуація з мігрантами, котрі, ніби, є наслідком французького колоніалізму. Позитивним, чи негативним – залежить від кута зору. З одного боку, на поверхню виринає ксенофобія «корінних» французів. З іншого – справедливе обурення нехтуванням з боку мігрантів традиціями та законами Франції, нав'язування власного традиційного укладу. Інтелектуали у цій країні реагують на проблему по-різному: постмодерністи [60], що схильні до архаїзації та консерватизму виступають за необхідність мобілізації, власне, французької національної ідентичності, сконструйованої протягом XIX ст., інші (наприклад, С.Гранж [107]) вважають за можливе побудувати нову («не всі сучасні французи «походять» від кельтів, чи франків тому ідея походження французької нації має бути переглянута; але чи, взагалі, потрібна ідея походження?). Представники другого крила вбачають важливу роль музеїв на цьому шляху, як лабораторій політичних ідентичностей.

В зв'язку із наведеним, цікавими є міркування Д.Ф.Камерона [576], які хоч і не присвячені безпосередньо проблемі ідентичності, але стосуються роботи музею в контексті суспільних трансформацій (які, звісно, стосуються й ідентичності). Дослідник зазначає, що будь-яка колекція є відображенням певного світогляду: індивідуального, якщо це приватне зібрання або колективного, якщо це публічна колекція. Зауважимо, що, навіть, індивідуальний світогляд все одно пов'язаний із колективними уявленнями, оскільки немає індивідуальної мови, індивідуальних понять, індивідуальної науки тощо. Але можна погодитися із Д.Ф.Камероном у тому, що одні верстви суспільства мають на музейну репрезентацію більший вплив, ніж інші. Насамперед, це стосується науковців та представників еліти (політичної або бізнесової), котрі фінансують музей. Оскільки у XX ст. (праця Камерона датується 1971 р., але тенденції в ній порушені зберігають свою актуальність) і, особливо, XXI ст. суспільні процеси пришвидшилися, світоглядні уявлення також швидше застарівають. І виходить так, що музейна репрезентація з об'єктивних (експозиції створюються довго і змінюються повільно) і суб'єктивних (світоглядні орієнтири кураторів) причин може опинитися під впливом анахронічних уявлень про оточуючий світ. Отже, музей, зрештою, розглядається як консервативний інститут – храм.

Водночас, на думку Д.Ф.Камерона, музеї слугують усьому суспільству, а, отже, крім анахронічних думок в музейних репрезентаціях мають бути представлені й авангардні. Музей здатний керувати культурним лагом, виступаючи як соціальний інститут апробації інновацій. Отже, музеї в їхній роботі мають бути доповнені форумами – майданчики для критики. Д.Ф.Камерон наголошує на тому, що музей може стати більш інклюзивним при висвітленні суспільних проблем.

Камерон переконує, що консервативна апологетика та прогресивна критика мають бути чітко розмежовані. Форуми можуть створюватися у структурі музею, але вони мають бути фізично відділені від музейних репрезентацій. Разом вони утворюють щось на зразок «чистилища» (форум) і «раю» (храм): підкріплені ідеї

потрапляють до музейних репрезентацій, а відкинуті в ході критики – елімінуються. З точки зору Д.Ф.Камерона, без форумів музейні інститути приречені на стагнацію і загибель. Проте і форуми не можуть їх цілковито замінити, оскільки накопичені музеями знання є вихідною точкою для дискусії, критики.

«Форумний» підхід Д.Ф.Камерона співзвучний із позицією П.Нори щодо істориків, які мають розширити проблемне поле історичної науки й збільшити кількість точок зору на історію, інтерпретацій минулого. Дослідники мають зважати на те, що звільнені від гніту спільноти, історія яких до цього часу не бралася до уваги, заслуговують на переосмислення свого минулого, що вносить корективи у загальний наратив (трансформує ідентичності). Відмінність точок зору дослідників полягає у тому, що Д.Ф.Камерон в цілому ставиться скептично до науки в музеї. Перша причина цього полягає у тому, що сцієнтизація музейних репрезентацій – це нав'язування смаків науковців усім іншим. Друга ґрунтується на тому, що Д.Ф.Камерон намагається амортизувати зневажливе ставлення до гуманітаріїв з боку їхніх колег по науці іншого профілю, й вважає, що робота відповідних форумів ближча до мистецтва. А наукова робота (передусім, у її фізікалістичному, сцієнтичному [525] сенсі) тут відсутня.

З необхідністю очищення як гуманітарних, так і природничих наук від сцієнтизму варто було б погодитися. Але така позиція може бути хибно потрактована: ніби, в музеї наука не потрібна взагалі. В такому випадку форум перетворюється на безплідну комунікацію, наповнену маніпуляціями, коли кожен залишається при своїй догматичній думці. В результаті таких дискусій можна, в кращому випадку, зняти напругу, а в гіршому – її посилити, поглибивши конфліктні лінії в соціумі (що можна спостерігати на прикладах інших «форумів» – політичних ток-шоу). На проблемах використання критичного методу щодо цінностей та ідентичностей в соціальних комунікаціях – неможливість критикувати не будучи стигматизованим – звернули увагу провідні світові інтелектуали у 2020 р. [562]. Саме тому, науковий критицизм має бути збережено в музейних репрезентаціях, де він може бути захищений від маніпуляцій. «Слабкість» наукового критицизму, порівняно із маніпулятивним критиканством полягає у тому, що він більшою мірою базується (принаймні, мав би базуватися) на сумнівах у власній позиції, ніж на необхідності спростувати аргументи опонента. Але в цьому ж полягає і його перевага, оскільки лише сумнів є запобіжником від догматизації.

В будь-якому випадку, незважаючи на жодні соціальні консервативні чинники, спростована наукова теорія врешті-решт елімінується, і її місце заступає нова гіпотеза. В зв'язку із цим, не варто виганяти науку зі стін музею: саме завдяки їй в музейних репрезентаціях буде більше гіпотез, а не закостенілих імунізованих від критики теорій (що є хибою музею-храму за Д.Ф.Камероном). Треба також зауважити, що розгляд наукової спільноти з антропологічних, етнографічних позицій є дещо обмеженим. Не варто розглядати наукову роботу як змову учених, спрямовану на нав'язування всьому світу свого порядку денного. Наукові тексти відкриті до критики, а підсилення аргументації за допомогою «наукової авторитетності» не має нічого спільного із науковим методом.

Таким чином, вбачається за доцільне не редукувати науку в музеї (до чого схиляє надмір буквальне розуміння антисцієнтизму Д.Ф.Камерона) і не покладати роботу із раціональним опрацюванням ідентичностей на зацікавлених відповідальних науковців (результати роботи котрих не здатні пробитися крізь наративи, тиражовані ЗМІ), як пропонує П.Нора, а інституалізувати науковий критицизм, спрямований на (національні) ідентичності. До цього варто додати, що перестороги, висловлені Ніцше щодо шкоди минулого для живої діяльності, можна подолати змінивши підхід: змістивши увагу із жорстких інтерпретацій минулого, котрим треба слідувати або відкинути, на культурну спадщину, котра є джерелом соціального досвіду. Отже, музеї можуть бути не лише храмами антикварного підходу до історії, а й майстернями, де розв'язуються проблеми існуючих ідентичностей або ж творяться нові.

Саме музеї, що містять у своїх зібраннях пам'ятки різних культур, можуть запропонувати зміну парадигми ідентичності: від протиставлення «свій» – «чужий» до опціональної. Перша зумовлена не стільки ненавистю до інших, скільки необхідністю відрізняти своїх (котрі перевірені і яким можна довіряти) від чужих (котрих ще необхідно «апробувати»). Оскільки інтереси «своїх» можуть відрізнятися, а то й суперечити інтересам «чужих», «своїм» необхідно гуртуватися. Це дуже давній дискурс, пов'язаний зі світанками людської цивілізації, і який зберіг своє значення до сьогодні. Опціональна ідентичність базується на ідеї культурного різноманіття, й за її допомогою можна пом'якшити ідентичність протиставлення, зокрема, зняти проблему спільного походження. Кожна соціально-культурна ідентичність є результатом певного досвіду адаптації в оточуючому світі. Отже, чим цей досвід різноманітніший і багатший, тим більша стійкість спільноти, що є «строкатим», а не гомогенним об'єднанням. Крім того, це знімає табу на використання «чужого досвіду», який, як відомо, не є болючим, на відміну від власного.

На сьогоднішній день, в контексті проблеми ідентичності популярними стали тенденції, які подаються як справедливий суд історії, а, насправді, є судом минулого над сучасністю. Щоб амортизувати засудження сучасних поколінь за злочини минулих Дж.Олік пропонує концепцію «politics of regret» [319]. Ця політика передбачає розвиток культури пам'яті, в основі якої лежить емпатія, співчуття, готовність визнати і компенсувати шкоду, публічно щиро вибачитися за злочини минулих поколінь і, зрештою, залишити минуле минулому. Зазначимо, що в Україні є багато прикладів, що ілюструють порушену проблему, наприклад, декомунізація. Також гострі дискусії у 2020 р. виникли довкола приватного проекту меморіально-музейного осередку «Бабин Яр» [32, 47, 217, 211, 301, 376, 453, 549].

Проте більш науково відрефлексованим є досвід мнемонічної культури Німеччини після Другої світової війни. Деякі дослідники вважають, що німецька соціальна технологія подолання негативного минулого є добре апробованою, а, отже, ефективною. Корисні результати німецьких спроб і помилок у сфері пам'яті можуть бути успішно взяті на озброєння іншими країнами, де проблеми минулого перебувають у витісненому стані й у будь-який момент можуть здетонувати [305].

Згаданий Дж.Олік закликає розглядати німецький меморіальний досвід (як, зрештою, і культуру пам'яті будь-якої країни) у динаміці, уникати закостенілих стереотипів у розумінні мнемонічних процесів [319]. Дослідник приходить до

висновку, що «горда німецька ідентичність» ніколи не була остаточно подолана. Тут варто додати, що відчуття приниження, що, як зазначає Олік виникає, коли носії гордої ідентичності вимушені вибачатися, сприяє загостренню погорди і, можливо, бажанню відновити власну честь. Проте Олік вважає, що в німецькому варіанті відбулося відмежування від травматичного досвіду, його витіснення. Отже, гостре засудження і присилування до вибачень мають на меті елімінувати погорду. Але, насправді, наслідки можуть бути цілком протилежними.

В концепції Оліка важливе місце посідає щирість вибачення, глибину якої складно чи, взагалі, неможливо визначити. В зв'язку з цим, постає питання про ефективність соціальної технології співчуття і покаяння (regret). Пропрацювання колективної пам'яті, насамперед, має на меті усунення негативних рис ідентичності в майбутньому. Проте, акцентування уваги на минулому замість майбутнього може принести й неочікувані результати: негативні риси ідентичності переводяться у латентний стан аж до того моменту, коли виробиться своєрідний імунітет до негативного минулого. Тому приховані риси ідентичності національної спільноти, отримавши «щеплення», зможуть проявитися у майбутньому, набувши домінантної ролі. Таким чином, політика чи то покаяння, чи то співчуття (regret), насправді, стає технологією вимушеного терпіння з нещирим співчуттям – patience with insincere regret.

Зауважимо, що Дж.Олік розумів, що ідея співчуття (покаяння) може бути викривлена, тому закликав досліджувати історію застосування цієї політики – відповідний мнемонічний досвід. Дослідник більшою мірою робить акцент не на мнемонічних соціальних технологіях в широкому розумінні цього слова, а концентрує свою увагу більшою мірою на політичних процесах. Це, в свою чергу, не дозволяє розглядати ширший контекст культури пам'яті. Тому, необхідно більше уваги приділити проблемі, як описана Оліком технологія використовується різними інститутами, зокрема, музеями. Останні досліджують мнемонічний досвід суспільства в цілому та власний інституційний зокрема.

Поставлена проблема, хоча й більшою мірою імпліцитно, представлена у дослідженнях німецьких науковців Я. і А. Ассман. Зазвичай вважається (антропологічний підхід), що дослідники-гуманітарії мають бути максимально віддалені від процесів, котрі вивчають – тоді вони будуть об'єктивними. Тому більш точними є дослідження німецької ідентичності ученими, що не є частиною німецького суспільства. Проте, об'єктивність наукових творів залежить від критики, а не від абсолютної об'єктивності автора (котра, як покаже аналіз творів Ассманів, є недосяжною). В зв'язку з цим, розгляд вирішень, запропонованих дослідниками, що перебувають в епіцентрі проблеми пам'яті та ідентичності (німецький досвід), видається більш продуктивним. Це дозволяє взяти до уваги контекст, доступний лише фрагментарно «сторонньому» спостерігачу. В цілому, з наукової точки зору, цікавим є не стільки «зовнішнє» або «внутрішнє» положення дослідника, скільки запропоновані ним вирішення поставленої проблеми. Крім того, Я. і А. Ассман концентрують свою увагу саме на інституційних виявах мнемонічної культури, відповідних традиціях, не оминаючи увагою і музеї.

Я.Ассман [29] латентно відштовхується від проблеми, що може бути сформульована наступним чином: скільки народ має переживати відчуття провини, щоб бути пробаченим як в своїх очах, так і з боку скривджених ними суб'єктів історії? Ці міркування є актуальними для німецького суспільства, його ідентичності, та є анахронічними по відношенню до хеттів, що фігурують в дослідженні Ассмана (мова йде про почуття провини через порушення клятви, даної богам, підкріпленої покаранням у вигляді поширення чуми [29, с. 260-261]).

Розглядаючи приклади із давньої історії Єгипту, Близького Сходу, античної Європи, дослідник намагається з'ясувати закономірності, що визначають тривалість колективного пригадування (передусім, сюжетів, пов'язаних із провиною) та селекції пам'яті. Мова йде про відбір необхідних історичних сюжетів із комунікативної пам'яті (живої пам'яті трьох-чотирьох поколінь, що налічує, приблизно вісімдесят років) у культурну пам'ять.

В межах культурної пам'яті Я.Ассман виокремлює такі практики як формування й побутування мнемонічних обрядів, міфомоторику, формування топосів пам'яті, побудову монументів. Зрештою, мнемонічні практики в рамках культурної пам'яті набувають більш віртуального характеру, оскільки основними носіями уявлень про минуле стають тексти. З писемної культури пам'яті виростає герменевтика, що має пов'язати автентичне значення текстів із актуальними проблемами суспільства. Але в цьому випадку текст, який виріс із усної традиції, залишається сталим.

Проте згодом у Давній Греції формується «гіполептична» [29, с. 302] форма культурної пам'яті, в основі якої лежить критичний метод, тобто науковий метод. Для цієї форми характерна робота із текстами – не лише першоджерелами (як при інтерпретації), а й текстами, що їх спростовують. Я.Ассман вважає, що мнемонічні процеси забезпечуються окремими професіоналами: від жерців та інших служителів культу до науковців [29, с. 56], що зберігають свою автономність по відношенню до політики. З цього випливає, що найбільш розвиненою цивілізаційно формою культурної пам'яті є наука, а її провайдерами виступають науковці. Проте Я.Ассман чомусь скромно оцінює роль учених, вважаючи, що завдання науки полягає не у спростуванні догматів нижчих форм культурної пам'яті, а в їх «усвідомленні» та «обдумуванні» [29, с. 138].

З теоретичних напрацювань Я.Ассмана можна зробити висновок, що усі форми колективної пам'яті співіснують і до сьогодні. Незважаючи на прогресивність наукової форми культурної пам'яті, домінантне положення можуть займати й більш архаїчні різновиди. Тому переважання в сучасних суспільствах нижчих форм колективної пам'яті, як вважає Я.Ассман, є ознакою загострення проблем ідентичності. Набувають сили найбільш радикальні течії, такі як нацизм, релігійний фундаменталізм, або ж поширюються «анти-ідентичності», пов'язані з фемінізмом та «black studies» [29, с. 138]. З цього можна зрозуміти, що Я.Ассман поділяє ідентичності на «нормальні» та «девіантні». Така категоризація більше стосуються, мабуть, особистих уподобань автора, оскільки важко зрозуміти, чому, наприклад, представники «black communities» спроможні лише суперечити «нормальним» ідентичностям. Звідси випливає, що недостатність науковості, ширше, раціональності, в культурній пам'яті має негативні наслідки для суспільства – від-

бувається регрес [29, с. 315]. А наука, на думку дослідника, занадто слабка, щоб унеможливити згортання прогресу культурної пам'яті.

В зв'язку з цим, постає питання про підсилення ролі науки, що може бути забезпечена інституційно. Я.Ассман часто наголошує в своїй роботі на необхідність враховувати інституційний аспект в дослідженнях пам'яті [29, с. 314], про розвиток інституцій «авторитету» й «критики» в ході становлення «гіполепсису» [29, с. 308-311]. Але під інститутами дослідник розуміє, скоріше, методи організації культурної та комунікативної пам'яті, а не соціальні технології, що забезпечуються відповідними інститутами, в яких реалізують свої навички відповідні фахівці. Хоча Ассман розглядає в цьому контексті храми (в т.ч. Мусейон). Проте, оскільки, емпіричним базисом його досліджень виступає давня історія, учений не звертає увагу на музеї які інститути, що могли б підсилити роль раціональності та критичного методу в процесі організації культурної пам'яті, передусім селекції та раціоналізації. З міркувань Ассмана можна зробити висновок, що проблему колективної провини, сорому можна відрефлексувати в науковому дискурсі, перевівши її з «гарячої» (коли віктимність, глорифікація або провина є драйвером ідентичності) у «холодну» стадію (коли певний аспект минулого присутній у колективній пам'яті як пересторога і об'єкт поглиблених досліджень) [29, с. 70-83].

Як і Я.Ассман, А.Ассман [24, наприклад, с. 8, 33-34, 133, 200, 208] говорить про важливу компенсаторну функцію науки та ресурсу спадщини, котрі дозволяють нейтралізувати негативні аспекти меморіальної культури. Серед питань, що постають у відповідь на негативні аспекти меморіальної культури: скільки поколінь німців ще мають носити на собі нацистське тавро? чи може колективне відчуття сорому і провини бути надійною запорукою для розвитку німецької нації (як зазначає А.Ассман, саме поняття «німецької нації» набуває праворадикального змісту і його намагаються уникати в дискусіях); чи не спровокує це, зрештою, протилежних наслідків – реваншизму, прихованої національної нетерпимості; чи можуть молоді покоління емоційно переживати з приводу подій майже столітньої давнини? А.Ассман дуже обережно розглядає ці питання в контексті сучасного німецького суспільства, детально описуючи найрізноманітніші комеморативні практики та мнемонічні соціальні інститути [23, 26, 27, 28], вважаючи, що таке спостереження зможе дати їх неупереджену наукову відповідь.

А.Ассман уточнює теоретичну конструкцію Я.Ассмана про комунікативну і культурну пам'ять. Дослідниця запроваджує поняття «історії в пам'яті» [24], яке позначає присутність у колективній пам'яті комунікативної пам'яті, відірваної від її поколінь-носіїв, опредметненої у вигляді текстів, комеморативних практик, символічного простору, та, фактично, нав'язаної іншим поколінням. Натомість культурна пам'ять є наслідком наукової рефлексії, пов'язаної з раціональним відбором та оцінкою тих аспектів минулого, збереження яких є корисним для забезпечення національної ідентичності. Отже, з технологічного боку, необхідно не допускати підміни культурної пам'яті анахронічною законсервованою комунікативною, до чого вдаються політичні суб'єкти. Як наслідок, новим поколінням німців не треба зберігати у колективній пам'яті комунікативну пам'ять воєнного та післявоєнного покоління, а також шістдесятників.

В контексті проблем німецької ідентичності це означає, що хоч характерна, насамперед, для Західної Німеччини політика сорому, вини, покаяння за нацистські злочини, не гальмує, наприклад, економічного розвитку країни, проте, німці більше не мають носити на собі тавро злочинців [25]. Історичні борги сплачено, Голокост вшановано, німці відкриті, навіть, до визнання того, що вони ініціювали перший геноцид в історії XX ст. [24, 126-131], проте більше ніхто не має права їх стигматизувати як ззовні, так і зсередини. Врешті-решт, німці мають право на свою національну ідентичність.

Проте, на думку А.Ассман, мають бути запобіжники від нацистських рецидивів – інституційне забезпечення раціональної культурної пам'яті. Для цього дослідниця слушно пропонує уникати телеології у розумінні історії, уникаючи історицизму (учена не вживає цього поняття, більше говорячи про «історизм», що не є тотожним поняттю історицизму, тим самим, роблячи свої міркування про телеологію дещо декларативними). Також необхідно розширити рамки німецької історії (не зациклюватися на Третьому рейхові, а більше уваги приділяти Першому й Другому), пропускати культурну пам'ять через горнило наукової критики, насиченої різноманітними інтерпретаціями. Все це є запорукою формування нової національної ідентичності, що дозволить німцям не соромитися свого минулого, а сприймати його таким, яким воно є – з хорошими і поганими сторонами.

Для цього А.Ассман вважає необхідним удосконалити технології роботи з історико-культурною спадщиною. Серед них учена виділяє наратив, експонування та інсценування [24, с. 493-526]. Наратив стосується більшою мірою текстів, експонування – музейних репрезентацій, а інсценування – перформансів та кінострічок. Але, насправді, музейна репрезентація включає усі наведені форми. Існують музейні репрезентації, що покликані лише ілюструвати певний історичний наратив (аффірмативний та дидактичний підходи [термінологія за А.Мегіллом 282]). Інсценування, як метод музейної роботи, має шанси бути широко застосований в українських реаліях на прикладі приватного закладу «Бабин Яр» (художній керівник проекту до цього часу апробовував інсценізацію в своїй кінотворчості) [32, 376].

На думку А.Ассман, експонування та інсценізація додають наративу «діахронної соковитості» [24, с. 502-503]. На думку ученої, це дуже важливо з огляду на те, що Інтернет занурює суспільство у синхронію, а музеї та архіви виступають як оплоти діахронії. Тобто музеї виконують роль своєрідного гальма: як з точки зору комунікації, так і з позиції надмірного пришвидшення темпів соціальних змін. З цим, до певної міри, можна погодитися, але навряд чи віртуальна експозиція, розміщена в Інтернеті, не виконує тієї самої гальмівної функції.

Експонування та інсценізація викликають емоції, пов'язані із художнім переживанням, зокрема, обумовлені «магією речей» [24, с. 499-503]. Зазначимо, що ауральність, яку вслід за В.Беньяміном так цінують сучасні інтелектуали, завжди має розважальний, бутафорський характер, навіть там, де відбувається занурення в умови, максимально близькі до реальних [167]. В принципі, реконструкція не є цілковито точним відновленням минулого, а, отже, емоції та переживання людей з минулого недоступні для представників сьогодення. Особливо це стосується травматичного

досвіду, який, нібито, треба пережити, щоб краще зрозуміти – отримати мікротравму, чи щось на кшталт цього. Цікаво, що А.Ассман не вважає корисними реальні травми, проте, фактично, підтримує поширену точку зору про те, що проговорювання і переживання травм мають позитивний терапевтичний ефект [141].

Таким чином, музей, водночас забезпечує і раціональність, і емоційність культурної пам'яті. Проте, А.Ассман оцінює роботу музею із комунікативних – сигнальних – позицій, що обмежує розуміння функціональних можливостей цього інституту. Змістова сторона залишається поза увагою дослідниці. Наведені ученою виставкові проекти, які, з точки зору А.Ассман, мали важливе значення для загоєння ран національної ідентичності, повернення гордості за німецьку історію, національної консолідації, як вона сама зазначає, вилилися у мобілізацію політичних установок: чи то зіткнення між німецьким націоналізмом та польським патріотизмом [24, с. 500-501], чи то права Німеччини на володіння монаршими германськими інсигніями (які «не по праву» опинилися у австрійців) [24, 487-488], або й «поцупленими» територіями, звідки німці були вигнані [24, с. 492]. Це не співпадає з ідеєю наукового опрацювання минулого і включення його у культурну пам'ять. І ріднить наведені експозиційні проекти із нацистською виставкою «дегенеративного мистецтва», яка також зібрала велику кількість відвідувачів. Метою цієї виставки не було наукове осмислення явища авангарду, а лишень формування рефлексів його засудження, замасковане під дидактичні цілі.

Отже, з міркувань А.Ассман випливає, що музей служить, насамперед, як храм громадянської релігії [119, 452], а культурна спадщина, в цілому, виконує роль своєрідних милиць для пам'яті, які мають убезпечувати від перетворення національної ідентичності у нацистську, за умови присутності необхідної наукової складової. Зазначимо, що А.Ассман не ставить під сумнів необхідність альянсу історії та національної ідентичності, вважає, що у людей існує психосоціальна потреба [24, с. 529] у такій ідентифікації, без якої вони себе почувають неповноцінними. Впевненість у цій тезі цікава також з огляду на те, що протягом довгого часу німці були розділені, упосліджені, травмовані минулим, проте це не завадило їм сформувати множинні успішні ідентичності, спрямовані на реалізацію великих національних проектів: післявоєнне економічне відновлення, модернізацію, утвердження нового міжнародного реноме, об'єднання сходу і заходу, інтеграції Європи тощо. Все це було досягнуто не всупереч притлумленій догматичній національній гордості, а обов'язковій наявності критичної компоненти.

Але на думку Ассман національна ідентичність обов'язково має містити в собі історичні елементи, що мають інтегруючий характер. Історія нації має органічно поєднувати монументальну, антикварну і критичну історію за Ф.Ніцше (звісно, уникаючи негативних проявів кожного з різновидів використання минулого). Звідси, чим давніші події, тим менший у них суспільний резонанс, а отже, щодо них можна сформувати шанобливе ставлення (антикварна історія). Давніші значущі події мають значний інтеграційний потенціал, а, значить, їх можна використовувати з дидактичною метою (монументальна історія). При цьому, минуле, що лежить в основі національної ідентичності, перебуває у полі наукової критики,

але її результати маловідомі широкому загалу (критична історія), що дозволяє використовувати історію для виховання підростаючих поколінь патріотів.

Отже, національна ідентичність має бути міцно укорінена вглиб минулого і, певним чином, пояснювати актуальний стан. Але така втеча у минуле тягне за собою певні практичні утруднення, бо не має на меті фіксувати суспільно-історичний досвід, що особливо важливо для недавнього минулого (яке, начебто, у Німеччині пропрацьовано настільки детально, що про нього можна забути).

Деякі наративи цієї оновленої німецької ідентичності, де недавня історія вже не відіграє такої важливої ролі, А.Ассман наводить на сторінках своїх праць. Фактично, її міркування є практичним наслідком сформульованих нею теоретичних засад. Зокрема, у них можна зустріти історичні висновки, відповідно до яких відновлення права голосу Росії в ПАРЄ у 2019 треба розглядати як позитивний акт, який долає анахронічну конфронтацію між Росією і Заходом та Росією й Німеччиною [24, с. 5-7, передмова до російського видання]. А.Ассман схильна вважати, що німці є носіями істинно європейської ідентичності, бо вони більше асоціюють себе із Європою, ніж національною державою [25]. Тому німецька позиція, озвучена А.Ассман, лунає від імені всього ЄС. Поступове примирення з Росією є свідченням сили побудованої правової системи безпеки в Європі й світі.

Ця заява є суперечливою, оскільки саме за зневаження правової системи безпеки в Європі та світі Росія була позбавлена голосу в ПАРЄ у 2014 р. (і це зневаження триває, тому що не припинилася російська агресія в Україні). До того ж, незрозуміло, в чому полягає примирення Німеччини та Росії з огляду на агресію РФ проти України та анексію українських територій (Росія поки не нападала ні на Німеччину, ні на ЄС, а дестабілізація європейської безпеки, судячи із ситуації в ПАРЄ, деяким колам у європейських країнах видається некритичною). З цього випливає, що замирення із Росією відбулося за рахунок українських інтересів (життів, суверенітету), що наштовхує на історичні паралелі із умиротворенням Гітлера.

Продовжуючи міркувати про історію взаємовідносин Німеччини та Росії, А.Ассман запопадливо інформує російського читача про те, що агресія нацистської Німеччини в часи Другої світової війни торкнулася не лише євреїв, а також поляків та росіян. Отже, для того, щоб залагодити провину, німцям варто демонструвати миролюбність (звісно, за рахунок інших держав). При цьому дослідниця пам’яті піддала вибірковому «забуттю», використовуючи лексику назви її книги [24], українців, білорусів та ін. народи, котрі стали жертвами Німеччини в ході Другої світової війни. Але згадувати їх не варто, очевидно, через те, що ці народи не такі важливі для безпеки Німеччини. Це відповідає застарілим патернам, відповідно до яких Східна Європа, взагалі, не є суб’єктною, а є полем інтересів Росії та Німеччини [602, с. 659].

В цілому це вписується у німецькі стратегії політики пам’яті, які, з одного боку, задовольняють німецький експансіонізм розбудовою ЄС (але тепер Ассман говорить про те, що німецька нація нарешті може вийти на авансцену приспаних національних ідентичностей [25]), а з іншого, перетворення індивідуальної німецької відповідальності на колективну (Холокост – загальноєвропейське явище, особливо, у Східній Європі, а німецький нацизм лише каталізував його, а не

надихав, ідеологічно спрямовував і керував; достатньо пригадати прискіпливий розгляд справи німецькою судовою системою українського посібника нацистів І.М.Дем'янюка, котрий перед тим відбув покарання за свої злочини в Ізраїлі). Такий політичний підтекст досліджень А.Ассман значно знецінює її дескриптивні наукові роботи, оскільки вони не дозволяють зробити найпростіших висновків з історії – умиротворення агресора призводить до протилежних наслідків.

Загалом, А.Ассман не надто прихильна до України (знову-таки, можливо, лише в російському виданні). В контексті своїх теоретичних розвідок, присвячених зникненню пам'ятників та історичних дат, учена наводить наступне порівняння. З позиції представниці культурної нації, дослідниця наводить акуратний демонтаж пам'ятника Леніну в Берліні в 1991 р. (лише після його легітимного бюрократичного викреслення з реєстру культурного надбання НДР). З іншого боку, йому протиставляється варварське скидання більшовицького ідола у Києві в 2013 р. Останнє, як наголошує А.Ассман, ініційоване радикальними націоналістами, під прапорами УПА та під прикриттям стягів ЄС в ході політичного перевороту в Україні [24, с. 74-75]. З цього приводу необхідно зазначити, що акуратні демонтажі радянських пам'ятників також мали місце в Україні за понад 30 років монументальної декомунізації. А вказаний пам'ятник Леніну з «німецькою організованістю» був не менш акуратно вилучений з українського реєстру культурної спадщини ще у 2009 р. [371] (шляхом скасування відповідної радянської постанови урядом Ю.Тимошенко). Більше того, щоб демонтажі були ще більш акуратними, в Україні у 2015 р. було, навіть, прийнято відповідний закон, котрий регламентував знесення комуністичної символіки, хоч, ніде правди діти, його й не дотримувалися з «німецькою дисципліною». Тож більш коректно було б порівнювати київський казус із «варварським» знесенням Берлінської стіни, декомунізацією у НДР, про яку А.Ассман згадує лише побіжно. Або, краще, проводити паралелі із післявоєнною денацифікацією, про яку Ассман згадує лише з позицій травматизації німецького населення, при тому, що дослідження акуратності знищення нацистської символіки було б цікавим. Мабуть, більшою мірою, проблема очищення від нацистської символіки лягла на плечі союзників, а не акуратних німців, деякі представники яких – нацисти – проявляли цю акуратність у знищенні людей у концтаборах.

В підсумку, виходить так, що за ширмою суворого наукового підходу, припрацювання складного минулого, раціоналізації культурної пам'яті, цікавих теоретичних побудов, що передбачають нівелювання штучних збурень колективної пам'яті, на практиці проростає звичайний німецький націоналізм (старого зразка), проте цілковито імунізований від критики. І музеї в цьому сенсі відіграють псевдотерапевтичну роль. З одного боку, музеєфіковані концтабори, які, щоправда, крім остраху, сорому й провини можуть викликати й садистичне захоплення латентних нацистів (приховане за ритуальним визнанням злочинів та нещирою демонстрацією відчуття провини). При цьому, особливо важливо, щоб концтабори були музеєфіковані не лише на території Німеччини, аби нагадувати про міжнародний характер Холокосту. З іншого, обурення через присутність пам'яток, та інших символів, що відображають перемогу СРСР над Німеччиною. Як наслідок, згортання відповідних музеєфікаційних процесів. Тому що сліди радянського вторгнення пригнічують гордий німецький дух, в той

час, як, насправді, могли б служити хорошим нагадуванням і запобіжником від тоталітарних праворадикальних тенденцій.

Отже, чому теорія А.Ассман призводить до практичних наслідків, суперечливих тим, що логічно витікають із її положень? Чому музей як технологія лише посилює тенденції, які мав би нейтралізувати? Наведені проблеми можна розв'язати на методологічному рівні. А.Ассман виходить із того, що національна держава, навіть, федеративна, конче має вибудовувати свою національну ідентичність на одному історичному наративі. Іншими словами, нація повинна мати установчий наратив. Оскільки критика цього наративу тягне за собою руйнування ідентичності, він має містити, ніби, два канали: в одному – негатив, а в іншому – позитив. При цьому, негатив після пропрацювання необхідно деактивувати. Таким чином, установчий наратив, насправді, захищено від критики, він має констатуючу природу. В зв'язку з цим, ідея раціоналізованої науковим критицизмом культурної пам'яті не спрацьовує.

Цікаво, що А.Ассман в своїх теоретичних розвідках, врешті-решт, приходить до примату ресурсу культурної спадщини над пам'яттю (наративом). Проте постулюючи необхідність установчого національного наративу, дослідниця продовжує знаходитися під впливом концепції Ф.Ніцше, хоча і в його міркуваннях містяться передумови до того, що наративи пам'яті змінні й вони не мають бути вихідною точкою для використання культурної спадщини. Вона є не ресурсом-підтвердженням, а емпіричним базисом, який треба використовувати для практичної діяльності в сьогоденні для майбутнього, а не поясненні сучасності, або й майбутнього, виходячи із минулого. При тому, що роль минулого зберігає своє значення більшою мірою, ніж нововведення, котрі ще не пройшли апробацію.

А.Ассман з недовірою ставиться до концепцій, що була поширені у західнонімецьких університетах у 1960-х рр. і, судячи з усього, зберігають свій вплив і сьогодні. Серед них, теорії М.Фуко та неомарксистів, які, як вважає дослідниця, породили інтелектуальну апатію до минулого [24, с. 483-484]. Але мова йде не лише про це, а й, насамперед, про втрату історицизмом своїх позицій. Зазначимо, що неомарксизм, насправді, несе в собі історицистський заряд. Але наведені А.Ассман міркування Ю.Хабермаса, закликають до аскетичного сприйняття історії [24, с. 529].

Натомість, А.Ассман шкодує за давніми інтелектуальними традиціями історицизму, хоч прямо і не говорить про це. Учена вважає, що саме історицизм сприяв бурхливому розвитку німецької історичної науки у XIX ст. Але, насправді, саме історицизм і формує основну проблему німецької ідентичності – потребу у перманентному каятті. Справа у тому, що немає великої різниці між уявленнями про місію народу – підкорювача світу та народом-злочинцем. І те, й інше є наслідком історицистської філософії, що активно розвивалася у Німеччині XVIII – XIX ст., а у XX дала практичні криваві результати і подальше таврування як історичну закономірність (народи-злочинці, народи-жертви, неісторичні народи, революційні народи та їхні антиподи, недемократичні народи, недорозвинені народи тощо).

Як наслідок, історицизм живить приховану агресію, що є реакцією на стигматизацію (необхідність нарешті «піднятися з колін»), яку під виглядом реваншистських настроїв німецьке суспільство вже пережило у міжвоєнний період (що розглядає у своїх дослідженнях А.Ассман). Історицизм також присутній і в ідеї «історичного паспорту» нації. Він передбачає констатацію ідентичної фізіономії

національної спільноти («ми такі, які є, такими нас зробила історія»), перенесення відповідальності за свою долю на історію, а також не передбачає внесення коректив у сформований історією національний образ, що робить національну ідентичність крихкою [термінологія Н.Талеба 24]. Ця крихкість обумовлена тим, що вона зорієнтована на найтонше розуміння перебігу минулого, але руйнується при зіткненні із сучасністю та майбутнім (достатньо пригадати «антиідентичності» у розумінні Я.Ассмана – гендерні студії, «black studies»).

Щодо ролі музеїв, варто зазначити, що їхні репрезентації точно не мають виходити із крихкого установчого національного наративу (історичного паспорту нації), оскільки в такому випадку зовсім нівелюється науково-критичний компонент музейної роботи. Музей може виступати як місце удосконалення наявних і створення нових ідентичностей, історій, що проходять перманентне випробування науковою критикою. Це дозволить, справді, раціоналізувати не лише культурну пам'ять, а і соціальне життя в цілому. Важливо, що множинна, опціональна ідентичність здатна краще реагувати на виклики часу, удосконалюючись завдяки стресовим ситуаціям (як, наприклад, у США), а гетерогенну ідентичність важче зруйнувати, ніж гомогенну. Тому велика кількість наративів та ідентичностей може краще сприяти консолідації населення держави, на відміну від установчого наративу.

До цього варто також додати, що та обставина, що сьогоднішні світові держави є національними, не означає, що в роботу держави як інституції не можна вносити зміни. Справді, існує точка зору, що момент заснування інституту (до якого належить і держава) є надзвичайно важливим з огляду на те, що трансформувати установчі налаштування в майбутньому дуже складно [491, 492]. Проте, по-перше, у випадку з Німеччиною така можливість є (чи, принаймні, була), бо нове державне утворення нараховує близько тридцяти років й незрозуміло навіщо перетворювати його у реконструкцію другого рейху. По-друге, зміни, хоч і важко, але можна вносити в роботу інститутів, інакше б у світі не існувало таких давніх установ як церква, університет і, зрештою, держава. Тож в процесі розвитку інститут не конче має відповідати своєму первісному задуму. Насамперед, він має нести вирішення актуальних соціальних проблем. Таким чином, сучасні національні держави не повинні суворо дотримуватися ідеї статичного націоналізму XVIII ст., важливим атрибутом яких був консолідуючий історичний міф.

Важливо також зауважити, що музей може бути місцем розробки та попередньої апробації соціальних проектів майбутнього, що базуються на історичному досвіді, а не міфічній історії походження. Разом з тим, до наукових заслуг А.Ассман необхідно віднести якраз перенесення акценту з інспірованих політикою комеморацій на меморіальні інститути, порівняно з іншими дослідниками студій пам'яті. Хоча учена не надто схильна розрізняти музеї та архіви з позиції їхньої інституційної функцінальоності. А підхід до розуміння цих інститутів виключно з позицій пам'яті є надто звуженим. Музеї не є «помічниками» наративу меморіальної культури. Їхнє застосування може бути значно ширшим, в тому числі в контексті культури пам'яті.

Міркування щодо суб'єктності музею представлені у працях К.Хадсона [524] і Т.Шоли [631, 660, 544, 545, 547]. Науковці спрямували свої зусилля на з'ясування логіки історичного розвитку музею та перспектив його подальшого існування.

К.Хадсон вважав, що музей за будь-яких обставин є лише відображенням більш загальних соціокультурних процесів, а отже, й змінюється відповідно до зрушень у макросередовищі. Т.Шола виходить із точки зору, що музей, в контексті суспільної організації (самоорганізації) постійно переформатовується у відповідності з соціальною, економічною, культурною кон'юнктурою [657, 546]. Але музейники можуть прискорювати ці зміни, або опиратися ним.

Шола намагається максимально розширити контекст аналізу музею, в зв'язку з чим інтегрує наукові знання не лише про музей, а й історико-культурну спадщину в цілому (херітологія, мнемософія) та відповідні соціальні інститути пам'яті. Ядро інститутів пам'яті складають музеї, архіви та бібліотеки, але також долучається й Інтернет. Т.Шола вважає ключовою проблемою суспільного життя (в його працях простежується сильний марксистський вплив) ірраціональність суспільної організації. Проте розв'язання цієї проблеми лежить не у спробі раціоналізувати суспільні процеси, а відродженні й утвердженні «мудрості», що в дослідженнях Шоли виступає радше як релігійно-етична категорія. Осередками цієї мудрості мають бути музеї, або, ширше, інститути культурного надбання. Тому що старі музеї, на думку Шоли, настільки закостенілі, що їх змінити не можна. Тож варто зацікавитися на побудові нових інститутів, які можуть не означуватися як музеї, але історично пов'язані з ними.

Науковець вважає, що мудрість виходить за межі раціональності, дедуктивної логіки та дискурсивного мислення; вона базується на суспільному досвіді, що осягається на рівні, близькому до інтуїтивного [657, с. 212]. Мудрість – вища форма раціональності. Якщо музеї та інші інститути пам'яті не візьмуться за утвердження цієї мудрості, перспективи людства в цілому та зазначених культурних інститутів зокрема не виглядають надто оптимістичними.

На відміну від мудрості, котра близька до буденних соціальних проблем, наука надто відірвана від них. Це пояснює скептичне ставлення дослідника до науки в цілому й до музею як наукового інституту зокрема. Увесь смисл музею за Шолою полягає не у наукових дослідженнях а у службі публіці, з її живими потребами, «продуктивними» традиціями, технологіями, ідеями. Тобто музеї та інші інститути пам'яті постають як осередки громадської саморегуляції, набуваючи кібернетичного характеру (наприклад, [546, с. 32].

Ці твердження Т.Шоли, які, як бачимо, діаметрально протилежні міркуванням Я. та А.Ассманів про роль науки в розвитку культурної пам'яті виглядають парадоксально. В першу чергу, з огляду на ту серйозну увагу, яку дослідник приділяє конституюванню наук про історико-культурну спадщину та необхідність міцної теоретичної (!) основи діяльності музеїв, свідченням чому є численні праці науковця [631, 660]. З іншого боку, Т.Шола слушно констатує слабкість гуманітарних наук (саме про них він, власне, і веде мову). Учений вважає, що гуманітаристика так і не стала важливим фактором організації суспільного життя, а, отже, від неї можна відмовитися.

Розриваючи зв'язки музею із наукою та субституюючи її мудрістю, Т.Шола розглядає також вплив на музей інших соціальних чинників. Дослідник звертає увагу на шкоду, яку завдає бізнес соціальній системі та інститутам пам'яті. Водночас, в останніх Шола вбачає фактор протистояння негативним тенденціям, зумовленим капіталізацією суспільства. Насамперед, це стосується підміни культурного капіталу економічним, або неможливістю конвертування капіталів без

шкоди для культурних текстів, цінностей тощо. Бізнес в гонитві за прибутками знижує якість культури, робить суспільство крихким перед викликами сучасності та майбутнього. Якщо ж спротиву капіталізації суспільного життя не буде, Шола вважає, що інститути пам'яті (особливо, музеї) все ж не зникнуть і, навіть, підвищать свою ефективність (пропаговане неоліберальною філософією КПД, що вимірюється кількісними показниками). Але тоді шанс на збереження і передачу наступним поколінням «мудрості» буде змарновано.

Т.Шола також вважає, що капіталізм «приватизує» державу, і її вплив на соціальні процеси зменшується. Водночас, учений не надто високої думки про користь впливу політичних інститутів на музей, котрі використовують їх із пропагандистською метою. Але на сучасному етапі, музеї, здебільшого, поставлені у такі умови, щоб уникати гострих політичних тем. Отже, цей інститут стає умовно аполітичним. Хоча ця стерильність навпаки вказує на політичну заангажованість, яка, зокрема, полягає у тому, що музей служить не суспільству, а державі: не компрометує владу, але й ігнорує політичні вимоги соціуму до панівних класів. Таким чином, Т.Шола вважає, що музеї як бізнесові та політичні інститути (якщо мова не йде про політичну «мудрість», а політичну пропаганду) є недієздатними.

Простежується зв'язок наведених міркувань із поглядами М.Федорова (довколамузейний культ [505]) та Ж.Базена [569], котрий пророкував музеям жорстку ринкову боротьбу, в ході якої вціліють лише найпотужніші інститути. Це пророцтво в частині перетворення великих музеїв на корпорації до певної міри підтверджується [548].

Прихильність до релігійного тлумачення музею дозволяє Т.Шолі легко сполучити музеологію та студії пам'яті у мнемософію як форму громадянської релігії, вилучивши перед тим наукову складову і з музеології, і зі студій пам'яті. Це вилучення є необхідним з огляду на те, що як традиційні, так і громадянські релігії не можуть уникнути догматизації. Принципово неможливо поєднати це із застосуванням критичного методу, за допомогою якого, на думку Шоли, і має народжуватися суспільна «мудрість». В рамках концепції мнемософії музеї постають як інструмент збереження, передачі й осмислення (інтерпретації) традицій, але не їхньої критики з метою удосконалення (усунення хиб) суспільного життя. В зв'язку з чим, викликані капіталізмом соціальні проблеми, на яких наголошує Шола, можуть так і залишитися невирішеними. Тому що без наукового критицизму публічні дискусії стають вразливими до маніпуляцій, а соціальні проблеми тонуть у потоці комунікативних сигналів.

Як і будь-яка релігія, мнемософія потребує «служителів культу». В зв'язку з цим Т.Шола багато уваги приділяє музейній професії. Учений слушно вважає, що вона має не технічну, не бюрократичну, а, насамперед, творчу природу. Також варто погодитися з тим, що перетворення пам'яті у мудрість є важливим актом, до якого вже не можна повернутися. Тому неякісна робота музейників може дорого коштувати суспільству, безпосередньо відбиваючись на його функціонуванні в майбутньому. Зазначимо, що до заслуг Т.Шоли належить те, що він, нарешті, здійснив концептуальний перехід від культурної пам'яті до культурної спадщини. Дослідник звернув увагу на те, що ключовим є не стільки конкретний наратив, скільки рівень розвитку технології використання культурної спадщини. При чому не в комунікативному ключі (як це робиться у бізнесі та політиці), а у змістово-

му, оскільки головним Шола вважає саме вироблення суспільної мудрості (звісно, пам'ятаючи про суперечливе вигнання науки із мнемософії). Учений підкреслює важливу роль інституалізації цього процесу.

Але в своїх міркуваннях про музейницьку професію Т.Шола здійснює черговий парадоксальний поворот. Дослідник вважає, що некоректно говорити про музеологію, оскільки не існує школознавства (університетознавства), а є педагогіка, немає церквознавства [657, 546, с. 35], але є теологія тощо. Отже, учений намагався підкреслити роль професійної майстерності. Музейництво для нього подібне до мистецтва. Надмірна увага до інституції, як вважає Шола, є проявом технократії та бюрократизму, які не варто класти в основу підготовки музейних фахівців.

Не занурюючись надмірно у критику наведених Шолою прикладів зазначимо, що крім теології, важливу роль у розвитку релігії має, наприклад, статут св. Бенедикта, котрий регулює питання функціонування монастиря як церковного інституту. Звісно, важливим є і вивчення інституційної пам'яті церков. Інституційні інновації також визначають і характер викладацького мистецтва. Наприклад, це стосується навчального процесу, побудованого довкола стартапів у Стендфордському університеті, на відміну від навчання у класичних університетах. Отже, інституційні традиції обумовлюють вимоги до педагогічної майстерності. Загалом, розмежовувати професійні технології та інститути не варто, тому що заклади без персоналу працювати не можуть.

Соціальна інженерія спрямована, насамперед, на соціальні традиції та інститути. В той час як навчання мистецтву зводиться, переважно, до передачі певних ремісничих навичок, котрі можуть бути лише базою для творчого розвитку. В музейному контексті (як, зрештою, і в інших сферах) ці ремісничі навички більше пов'язані із рутиною, ніж творчістю. Т.Шолу мало цікавлять вже сформовані музейні інституційні структури – дослідник притримується футуристичних поглядів, вважаючи що кардинально змінити існуючі музеї неможливо. Хоча в окремій книзі, присвяченій музейним інституціям, Т.Шола прискіпливо розглядає їхні недоліки [544].

Враховуючи амбівалентність міркувань Т.Шоли, можна зробити висновок, що коли відійти від футуристичних концепцій, проблема утилітарності наявних музеїв залишається все ж актуальною. І дослідження їхньої ефективності неможливо відмежувати від їхнього інституційного аналізу, котрий має на меті з'ясувати, яким чином можна змінити музейні інститути, щоб вони були здатні розв'язувати певне коло суспільних проблем. Скажімо, це стосується ролі науки в музеї та, в свою чергу, здатності музею розв'язувати проблеми, що постають перед гуманітарною наукою. Пошук оптимальної взаємодії музею із гуманітарною наукою, може зменшити ірраціональність організації соціального життя. Саме з останньої проблеми, нагадаємо, виходить Т.Шола в своїх музеологічних міркуваннях.

Отже, інституційні проблеми музею передують творчим, хоча останні, в свою чергу, проливають світло на інституційні недоліки. З поля зору Т.Шоли вислизнув ще один аспект – зміст роботи музею, в якому проявляються об'єктивні інституційні, традиційні аспекти та суб'єктивні творчі зусилля музейних працівників. Мова йде про музейні репрезентації. Вони є наслідком музейної роботи, тому там, де бракує теоретичних напрацювань, дослідження музейних текстів дасть змогу сформулювати емпіричну базу для теоретичних узагальнень. Зокрема, це стосується по-

рушеної у цьому боці проблеми ідентичності. Зазначену політичну функцію музеї виконують як храми громадянської релігії, чи гірше, пропагандистські установи. Тож, дослідження музейних репрезентацій дозволить з'ясувати як суспільну утилітарність меморіальної ідентичності, так і ефективність музею у цьому напрямі. Або ж його роль у розв'язанні проблем, викликаних політикою пам'яті.

Висновки до першого розділу. Поставлена на початку дослідження проблема оптимального соціокультурного функціонування музею вирішується у двох вимірах – схоластичному та утилітарному. В рамках першого превалює заміщення реальних проблем, пов'язаних із музеями, лінгвістичними. Тому дослідження, переважно, присвячені уточненню старих понять і запровадженню нових. Найпопулярнішим серед них є поняття «музеальності», котре можна уточнювати або, навпаки, ускладнювати. Схоластична музеологія поглинає дослідницьку енергію марно, оскільки її результати не відповідають викликам, що постають перед сучасними музеями. До того ж схоластичні теорії надійно захищені від критики їхніми послідовниками, замість того, щоб сконцентруватися на спростуваннях.

В рамках утилітарної музеології центральною є проблема модернізації – як суспільства в цілому, так і музею зокрема. Через те, що найбільші інноваційні зрушення стосуються комунікативної сфери, дослідники пропонують привести музейні інститути у відповідність з новими медіа. Проте інтеграція музею в новітні медійні процеси або не змінює нічого принципово у його роботі, або виявляє неможливість його комунікативного перевтілення на сучасний манер.

Разом з тим, проблема модернізації виявляється набагато ширшою за комунікативні технології. Модернізації потребують соціальні технології. Саме в цьому контексті варто розглядати музей. Однією із найбільш розроблених теоретично соціально-технологічних проблем виявляється проблема ідентичностей великих соціальних спільнот, насамперед, національних. Ці наукові розробки знаходять свій вияв у студіях пам'яті. Проблема пам'яті, насправді, є псевдопроблемою – так чи інакше мова йде про ідентичності. Управління ідентичністю відбувається через комунікацію (сигнальна символічна мобілізація) та формування наративів. Запровадження наративів виявляє конфлікт громадянської релігії та науки, який на практиці розв'язується на користь громадянського патріотизму. Проте лише за допомогою науки можна амортизувати соціальні конфлікти, що виникають на ґрунті пам'яті та ідентичності. Зрештою, з досліджень пам'яті випливає, що варто змістити акценти з текстів, наративів пам'яті на культурну спадщину як ресурс та соціальні технології її ефективного опрацювання, серед яких важливе місце посідає наука.

В зв'язку з цим, постає виняткова роль музеїв у вирішенні поставлених проблем. Музейники, досліджуючи технологічні аспекти використання музею, розглядали його з сигнально-комунікативних позицій, що привело їх до сумнівного висновку про те, що музей має відмовитися від альянсу із наукою. Проте цікавими є їхні зауваження про автономний творчий характер музейництва. Таким чином, бачимо невідповідність між очікуваннями, що сформувалися у таборі дослідників пам'яті – музей в контексті наукового опрацювання культурної спадщини, та музейниками, котрі схильні розглядати цей інститут як храм громадянської релігії.

Необхідно підкреслити, що в рамках утилітарного, технологічного підходу, поставлену проблему інституційної ефективності музею не варто підміняти есен-

ціалістською, що полягає у з'ясуванні універсального й абсолютного соціально-культурного призначення (сутності) музею та, на цій основі, інституційної специфіки (ідентичності) закладу. Музей не має певного прихованого абсолютного, запрограмованого раз і назавжди призначення, або ж заданої наперед специфіки, яку треба віднайти. У музею може бути багато «призначень», які залежать від його інституційних налаштувань, що базуються на його унікальних характеристиках, які, знову-таки, можна модифікувати.

Отже, необхідно розглядати музей як соціальну технологію, з'ясувавши можливості його використання та визначивши, в яких функціональних напрямах музей може бути найбільш корисним суспільству. Музей варто налаштувати так, щоб він не здійснював діяльності, яку інші інститути виконують більш ефективно. Більше того, треба запропонувати такі способи його використання, які недоступні для інших соціальних інститутів. Саме в цьому і полягатиме його «унікальність», «специфіка» або «ідентичність», що не є абсолютними, а відповідають (або відповідатимуть протягом довгого часу) актуальним проблемам і потребам суспільства.

Отже, під цим кутом зору, музей постає як соціальна технологія. Ця технологія не стільки стосується ілюстрації або зберігання джерел минулого (так само і самодостатніх досліджень або історичного навчання, чи, навіть, розваги), а для сучасності, котра потребує апробації суспільним досвідом. Враховуючи це, виникає гіпотеза про поліфункціональність музею: так, що він у своїй роботі може несуперечливо поєднати інструментарій для розв'язання усіх порушених соціальних проблем (політичної, наукової, комунікативної тощо). Або ж, мову треба вести про кристалізацію найважливішої соціальної функції музею (в той час як факультативні перебувають у неактивованому стані).

В оглядовій частині вдалося показати, що утилітарна музеологія дозволить запропонувати нові гіпотези для розв'язання важливих проблем гуманітаристики. Проте гуманітарне знання спирається, переважно, на побутові уявлення про музей як інститут. Так само і музеологічні праці часто лише переповідають науковою мовою запозичені з громадських дискурсів погляди на музейну справу. Разом з тим, існують ґрунтовні наукові дослідження, присвячені музеям, які, втім, не можуть кардинально вплинути на соціально-гуманітарну дослідницьку галузь. Наукові напрацювання мало застосовуються на практиці. До них мало звертаються аналітики культури і музеїв. Проблеми, спричинені схоластикою та історицизмом, що впливають на науковий результат, частково були порушені у цьому розділі. В зв'язку з цим, можна припустити, що саме методологічні перепони стримують розвиток музеологічного знання. Тож, наступний розділ буде присвячено методології історичних, прикладних та теоретичних досліджень утилітарної музеології. Історичні та прикладні дослідження, зрештою, розглядатимуться з точки зору їхньої значущості для теорії. Тому що теоретична ланка в музеології є найслабшою, в той час як історичний і прикладний напрямки розвиваються набагато успішніше. І саме їхні представники наважуються виходити на серйозні теоретичні узагальнення. Висвітлення та виправлення методологічних упущень, імовірно, дозволить сформувати теоретичний каркас, на якому триматимуться дослідження утилітарності музею як соціально-культурного інституту.

РОЗДІЛ 2

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

2.1. Історичний підхід в дослідженні музею як технології

Відповідно до історичного підходу, для того, щоб з'ясувати чим музейний інститут є на сьогодні, й спробувати спрогнозувати його подальший розвиток, необхідно розглянути його історію. Методологічно такий підхід перебуває на межі історизму (коли музей розглядається як явище історично обумовлене, більшою мірою залежне від історичних обставин ніж інженерних зусиль по його перетворенню) та історицизму (коли певні історичні закономірності розвитку музею є неминучими; можна лише сповільнити або пришвидшити настання цієї неминучості). Але застосовуються й інші підходи, що розглядають історичні дослідження музею як самодостатні, або ж прагнуть оформити відповідну емпіричну базу, яку можна використати для подальших теоретичних і прикладних досліджень.

Історичний підхід набув великого розвитку в українській музеології. Серед цих досліджень на особливу увагу заслуговує робота Л.Д.Федорової [506], котра ретельно проаналізувала формування пам'яткоохоронних інститутів та музеїв на теренах України, підвладній Російській Імперії у 1870-1910-х рр. Дослідниця розглядає музеї крізь призму джерельного інтересу з боку тогочасних дослідників та процесу становлення української нації. На думку Федорової вкрай важливо, що музеї виконували політичну функцію консолідації українців та формували необхідну інтелектуальну базу для утвердження національної самосвідомості в українському соціумі та, зрештою, здобуття незалежності в майбутньому. Більшість музеїв, що розглядалися дослідницею не дійшли до наших днів – маємо справу, переважно, із колишніми радянськими інститутами. Але виникає слушне питання про те, що робити музеям далі, коли українці, зрештою, здобули національну державу? Чи можна вважати, що вони вже виконали свою політичну функцію? Або ж вона має бути змінена? Чи ж вони мають налаштуватися на боротьбу із «внутрішньою окупацією»? Або виконувати функцію суто наукових установ?

Симптоматично, що наприкінці дослідження Л.Д.Федорова не спорядила музеї соціально-культурними та політичними проблемами, що зберегли актуальність із хронологічного періоду, що обрамлює її ґрунтовне дослідження. Що ж до пам'яткоохоронної сфери, то тут все залишилося майже без змін: реєстр пам'яток недосформований, ставлення власників до пам'яток господарсько-утилітарне,

пам'яткоохоронна сфера недофінансована, а громадський сектор охорони пам'яток, навіть, ослабнув, порівняно із менш сприятливими часами пізньої Російської Імперії. Не можна, хіба що, погодитися із відсутністю відповідної централізованої вертикалі, що займається питаннями охорони пам'яток – вона в Україні є (на відміну від Російської Імперії, в якій, щоправда, система охорони пам'яток контролювалася, на думку Федорової, безпосередньо імператором, [506, с.286]; все-таки позитивним є той факт, що Україна стала на шлях демократичного розвитку й ніяких імператорів в українських реаліях більше немає). Централізація навряд чи аксіоматично може вважатися соціальним благом, тим більше, що ця система виструнчує не лише інститути управління, а й породжує потенційні корупційні ризики – злочинні гроші можуть, ідучи знизу догори, сприяти розвою добре організованих корупційних угруповань.

В контексті музеїв Л.Д.Федорова висловлює подиву гідну думку (яка, як не парадоксально, є широко розповсюдженою) про те, що необхідно організувати спеціальний вищий навчальний заклад для підготовки спеціалістів у сфері історико-культурної спадщини (музеї, архіви, нерухомі пам'ятки) [506, с. 288]. На щастя, вищих закладів, що готують фахівців цього профілю в Україні досить багато (хоча окремого навчального закладу, дійсно, нема, але, незрозуміло навіщо він потрібен за такого розмаїття), а відповідний досвід вищої школи нараховує приблизно тридцять років (але його можна прослідкувати і вглиб ХХ ст.) [64]. Інша справа, звісно, якість і зміст підготовки музейних кадрів, який не може бути зведений до розв'язання проблеми національного відродження. Отже, національний історичний наратив, в який вписана історія музейної справи, не дає можливості зрозуміти актуальний стан цієї галузі й, тим більше, прогнозувати майбутнє. Останнє є позитивним сигналом, який говорить про те, що Л.Д.Федорова, хоч і виходить із заснованого на історицизмі наративу, все ж залишається у рамках історизму. Водночас, історизм має анахронічну природу [356, с. 277]. Цей метод, що розвинувся протягом ХХ ст., заохочує дослідників історичних процесів відшуковувати тенденції історизму у більш ранніх періодах. Так, ніби історичні дієвці діяли відповідно до парадигми історизму, замість того, щоб інтерпретувати, власне, історичний контекст.

Вивченню військово-історичних музеїв присвячене дослідження В.В.Машталіра [281]. Воно цікаве поміж усім тим, що тут в історичній перспективі (чи ретроспективі) розглядається соціально-культурна утилітарність мілітарних музеїв. В дослідженні В.В.Машталір стверджує, що у різні історичні періоди призначення військово-історичних музеїв (принаймні, на українських теренах) було різним. Учений виділяє наступні етапи мілітарного музейництва: первісне суспільство (тут дослідник спирається на концепцію З.С.Странського і Ю.А.Омельченка про майже позаісторичну природу музеальності, що супроводжує людину протягом усієї історії культури), фамільні колекції предметів військової справи XVIII ст., колекції (в т.ч., власне, музейні) XIX – поч. XX ст. Окрема увага В.В.Машталіра спрямована на період кінця XIX – поч. XXI ст., який, насправді, єдиний вартий уваги, тому що ніякого мілітарного музейництва в Україні до XIX ст. не було. Цей період своєю чергою, поділяється на менші: «перший» (кін. XIX – 1910-ті рр.),

який ми можемо назвати пізньоімперським, «другий» (1920-ті – 1991) – «радянським» і «третій» (1991 – 2010-ті) – «українським» [281, с. 368-369].

З дослідження В.В.Машталіра випливає, що у пізньоімперський період музеї були джерелом пізнавального зацікавлення воєнною історією, військовою наукою та осередком патріотичного виховання. У радянський період військові музеї виконували лише ідеологічно-пропагандистську функцію. А за часів Незалежності – так само займаються патріотичним вихованням (але без замовчування тих сторінок української історії, що відображають збройну боротьбу за українську незалежність, в основному, І пол. ХХ ст.), є науково-дослідними центрами, вони стали більш відкритими для інноваційних музейницьких практик. В.В.Машталір використовує метод ситуаційного аналізу, але вихідні точки інтерпретації надто укрупнені для музейної сфери. Дослідник розглядає музейництво з позиції зміни державних та політичних режимів, що не дозволяє розгледіти змін у музейних інститутах. Водночас, учений вдається до ретельних описів пізньоімперського та українського періодів, а загальна соціально-культурна та військово-політична ситуація залишається туманною. Тож, найбільш оптимальним був би варіант інституційного аналізу: передусім, армії та музейної справи, виходячи, де необхідно, на політичні та культурні горизонти.

Роз’яснимо цю думку. Наприклад, В.В.Машталір зазначає, що меморіальні музеї, присвячені воєнній тематиці, та музеї військових частин в пізньоімперський час були осередками військово-патріотичного виховання. Очевидно, з цією функцією музеї впоралися досить погано. За історичними даними, під час Першої світової війни вояки російської армії були більш схильні здаватися в полон, ніж їхні супротивники та союзники – на сто полеглих триста полонених [129, с. 935]. В той час як основна мета патріотичного виховання, звісно, смерть заради батьківщини, коли це необхідно. Отже, варто було б дослідити причини ідеологічно-пропагандистського фіаско мілітарних музеїв того часу. Можливо, музей в принципі не здатний досягти бажаних результатів. Можливо, кількість відвідувань експозицій була недостатньою. Можливо, пізньоімперські військово-історичні музеї не ставили перед собою пропагандистської цілі, чи ставили її недостатньо чітко. Або ж музеям і не варто займатися військово-патріотичним вихованням. Тоді вони мають фокусуватися на чомусь іншому, чи, взагалі, є архаїчним явищем?

Що ж до пізнавальної зацікавленості, то, справді, київське воєнно-історичне товариство (яке стояло біля витоків відповідного музею, який відкрився в Києві у 1910 р.), що функціонувало на внески його членів, то тут, очевидно, мало місце саме дослідницьке зацікавлення. В той же час, воєнний діяч поч. ХХ ст. А.І.Денікін зазначав, що у російському штабі існували посади, що мали займатися воєнною історією, але вони були синекурами – місцями, де офіцери могли нічого не робити, отримуючи за це кошти. На його думку, це було обумовлене тим, що учасники воєнних дій – вищі офіцери – хотіли приховати недоліки ведення кампаній, що проявилися у низькому рівні воєнного мистецтва, корупції тощо. Тому ніхто не був зацікавлений у фіксуванні історичних фактів, що, зрештою, дуже сильно вдарило по рівню розвитку воєнної науки в Російській Імперії [132]. Отже, вій-

ськово-історичні музеї могли б бути не лише осередками ностальгії, чи клубами любителів воєнної історії, а лабораторіями, де б розвивалася теорія воєнної науки.

Характеризуючи радянський етап військово-історичного музейництва, В.В.Машталір слушно звертає увагу на засилля комуністичної ідеології, високу інтенсивність пропаганди у військах. Дослідник помічає, що він надмір узагальнив радянський період, звертаючи уваги на його неоднорідність, наприклад, говорить про поступовий процес лібералізації, що розпочався зі смерті Сталіна. Справді, радянських періодів можна виділити набагато більше: у 1920-х рр. зовнішнє військово-політичне становище СРСР було непевним, у 1930-х відбувається значна мілітаризація, з кінця 1930-х і у І пол. 1940-х – активний воєнний період, з ІІ пол. 1940-х розпочалася Холодна війна із численними «гарячими ексцесами», у СРСР з'являється ядерна зброя, формується біполярний світ. З приходом до влади Л.І.Брежнєва активно розвивається культ Великої Вітчизняної Війни. Можна виділити й інші аспекти. Звісно, все це вплинуло на військово-історичне музейництво.

Наприклад, до поч. 1950-х рр. було згорнуто виставку «Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників» та виставку трофейної військової техніки у Києві чи то з огляду на прийняття Закону «Про захист миру» [266], чи з огляду на налагодження добросусідських відносин з новоутвореної НДР [396], або з огляду на внутрішню ситуацію, коли спротив УПА вже було майже подолано і нагадування про українських націоналістів стало вважатися неактуальним. Щодо внутрішніх обставин варто також взяти до уваги тоталітарну природу радянських інститутів з їхньою постійною боротьбою за вплив. Наприклад, згадана «партизанська» виставка відобразила протистояння між партійними структурами і таємною поліцією (НКВС, пізніше МДБ): у партійно орієнтованій експозиції здійснювалися спроби применшити роль спецслужб у партизанському русі [396, с. 21].

Треба зауважити, що незважаючи на значну інкорпорованість верхівки армії у номенклатурний правлячий клас, та управлінські заходи, що зменшували політичну вагу армійського інституту [92, с. 167-170], Збройні Сили посідали дещо відокремлене місце як у політичній системі, так і в контексті пропаганди. В той же час, військово-історичні музеї, що не належали до армійського інституту, можуть розглядатися в контексті апарату пропаганди (хоча, керівниками музею на базі комплексу Батьківщини-Матері традиційно були вихідці з військової сфери, що мали генеральські звання).

Зрештою, радянське військово-історичне музейництво варто було б розглядати у більш тісному взаємозв'язку із інститутами пропаганди, становленням радянської громадянської релігії, що активно змінювалася, виходячи із політичної кон'юнктури та розвитком армійського інституту. Тому що музей як храм громадянської релігії, на відміну від пропагандистського осередку, меншою мірою цікавиться поточним моментом, формуючи довготривалі патерни історичної пам'яті. Водночас, судячи із рівня морально-психологічного забезпечення, радянські військово-історичні музеї були набагато ефективніші, ніж у пізньоімперські часи. Вплив радянської військово-патріотичної пропаганди відчувається в українському суспільстві й до сьогодні, а в деяких пострадянських країнах (Росія Білорусь)

радянський пропагандистський пласт органічно увійшов у актуальне військово-патріотичне виховання.

З огляду на наведене вище, найбільш цікавою виглядає інтерпретація українського періоду військово-історичного музейництва, запропонована В.В.Машталіром. Дослідник наголошує на тому, що зі здобуттям Незалежності в Україні зник ідеологічний прес, що деформував поліфункціональний музейний інститут, відбулося повернення до музейних репрезентацій сторінок минулого, котрі були заборонені радянською пропагандою. За цей час, найбільшими подіями мілітарного музейництва були утворення Центрального музею ЗСУ (згодом, Національного військово-історичного музею України) та розвиток музейних осередків вищих військових навчальних закладів.

Варто звернути увагу на те, що так само, як пострадянське суспільство [441, 433], так і ЗСУ зберегли величезний радянський інституційний субстрат. Мілітарні музеї також продовжували нести в собі багато рис радянської доби. Це стосується як технологічних аспектів роботи музейних інститутів, так і змістової частини. Наприклад, згаданий В.В.Машталіром Музей ДСВ (раніше – Музей ВВВ) як приклад оновлення, при ближчому розгляді демонструє дуже складні, тривалі й болісні процеси подолання радянської спадщини [394]. Хоча, Музей ДСВ реалізує значні проекти по музеєфікації АТО й ООС, що так чи інакше тягне за собою переосмислення векторів музейної роботи в цілому.

Натомість НВІМУ, справді, був яскравим прикладом успішної роботи з радянським минулим. Це стосується і організації музею, що мав легку структуру (в основі освітньо-експозиційний, науково-дослідний та фондовий відділи), та своєрідний «федеративний» устрій (6 філій). Репрезентації музею базувалися на науковому критицизмі, зокрема, спрямованому на сучасну українську національну міфологію (наприклад, дослідження бою під Крутами [540]), переосмислення періоду Холодної війни, актуалізацію спадщини, пов’язаної з військовою символікою [185], відображення процесів згортання радянського військового угрупування на території України і його перетворення у ЗСУ тощо. Зазначимо, що репрезентаційні стратегії в музеї зазнали деяких змін у 2013 р., проте попередній вектор розвитку закладу, все ж, не змінився кардинально. Зауважимо, що НВІМУ дещо випереджав у розвитку ЗСУ, до яких він довгий час належав (підпорядкування Міністерству оборони зберігається і досі), тому його інноваційні напрацювання не були вповні використані на практиці. Тим більше, що у 2010-2013 рр. в українському війську значно посилилися деструктивні процеси, які мали на меті цілеспрямоване доведення армії до колапсу. Наприклад, активна робота музею на севастопольському напряму була чи не найефективнішою з-поміж інших інститутів, покликаних розв’язувати гострі проблеми ідентичності, що були у цьому регіоні.

В.В.Машталір не схильний до більш чіткої артикуляції проблеми подолання субстратів радянської спадщини у військово-історичному музейництві. Ці субстрати присутні, власне, і в його міркуваннях. Наприклад, автор послуговується поняттями «Вітчизна» [281, с. 363], «біполярний світ» [281, с. 359]. І якщо перше, можна розглядати всього-на-всього як синонім, то друге викликає здивування, оскільки «біполярний світ» припинив своє існування із крахом радянської систе-

ми перетворившись на монополярний. Проте, з 2000 р. однополярний світ також більше не описує адекватно стан міжнародної політики. З цього часу США перебуватимуть на вершині, але втрачатимуть свою гегемонію. В.П.Горбулін використовує для позначення нової ситуації геометричні метафори. Якщо до 2000 р. світ був подібний до піраміди із США на її вершині, то після цього часу світ більш влучно можна описати за допомогою образу «усіченої» піраміди [106, с. 77].

Узагальнюючи, можна сказати, що перед українським військовим музейництвом постала проблема осмислення трансформаційних процесів в українській армії, подолання негативних явищ, пов'язаних із радянською спадщиною, а також формування нової української національної пам'яті, яка, як і в інших державах, ґрунтується на політичній та воєнній історії. Музей ДСВ запропонував тренд, що передбачав перехід від глорифікації війни до антропологізації.

Проте, це було в умовах мирного часу. А в 2014 р. розпочалася російсько-українська війна, що різко змінила спектр соціально-культурних проблем в Україні. Посилилися процеси декомунізації, тому що російська державна ідеологія монополізувала радянську спадщину в некритичній (радянській же) трактовці, а традиційні українські національні наративи побудовані на антирадянській основі. І якщо у репрезентаціях музеїв ці процеси відбувалися більш інтенсивно, то загальна ситуація у армії та суспільстві показала, що, на жаль, музейницькі мілітарні технології виявилися застарілими. Зрештою, заміна наративів або їхня гібридизація, що вважалося (як зазначає В.В.Машталір) основним досягненням українського мілітарного музейництва, виявилися неоптимальними для формування нового українського громадянського патріотизму.

Проблему можна розширити. Припустимо, що громадянський патріотизм як такий є неефективним, і на його зміну має прийти, щось інше. Меншою мірою пов'язане із вірою, і більш раціональне, прагматичне (й, водночас, не базоване лише на соціальному метаболізмі). Можна також припустити, що патріотичне виховання – це радянська технологія. Й варто віднайти альтернативу тезам про «смерть заради перемоги», чи «ганебної капітуляції заради нікчемного життя»?

На жаль, ці проблеми не розглядаються ретельно у праці В.В.Машталіра, наведений ним історичний матеріал не став емпіричною базою для таких роздумів. Відсутні міркування про роль військових музеїв у морально-психологічному забезпеченні військ АТО (ООС) (можливо, ці матеріали мають секретний характер, хоча проаналізувати відкриті для широкого огляду музейні репрезентації, присвячені актуальній війні можна було б).

Перебіг російсько-української війни показав, що державні інститути, в тому числі й армія, для того, аби дати гідну відповідь на актуальні виклики, мають більшою мірою орієнтуватися на громаду, суспільство в цілому, а не корумповану державну верхівку, що розглядає суспільні інтереси виключно крізь призму власних класових і особистих прагнень.

В зв'язку з цим, В.В.Карпов звернув увагу на те, що сучасні музеї більше не можуть виконувати функцію підтримання легітимності панівних класів, ніби в ім'я всього суспільства. Музеї дрейфують від статусу державних (приватних) інститутів до громадських установ. Тепер музеї мають виходити з інтересів соціу-

му, активно інтегруючись у горизонтальні суспільні відносини [474, с. 41-44]. Так само і мілітарні музеї могли б більшою мірою орієнтуватися на потреби суспільства, а не державного апарату, використовувати свій аналітичний потенціал для пошуку шляхів розв'язання комплексу проблем безпеки соціуму. З іншого боку, військово-історичні музеї, на основі історичного досвіду, мають всі можливості для осмислення напрямів взаємодії війська і суспільства з метою виправлення інституційних проблем армії. Це, зокрема, органічно поєднується із запропонованою В.В.Машталіром концепцією відкритого експозиційного комплексу мілітарного музею [281, с. 373-374].

Підсумовуючи зазначимо, що В.В.Машталір з методологічної точки зору обрав найкращу модель історичного дослідження – інтерпретацію, що базується на логіці ситуацій, але не зміг сповна скористатися його перевагами. Дослідник послуговувався анахронічним баченням військово-історичного музею з одного боку, та занадто загальними хронологічно-географічними моделями – з іншого, що тривіалізувало його висновки, базовані на багатому, скрупульозно зібраному ним історичному матеріалі. Щоб цього уникнути, варто виходити не із узагальнюючих стереотипних історичних та соціальних моделей, а із соціальних та музейно-технологічних проблем. Тоді використання історичного емпіричного матеріалу набуває зовсім іншого змісту: замість формування наративу – використання історичного досвіду.

Окреме місце посідає історичне дослідження С.В.Муравської [297], присвячене університетським музеям в Західній Україні за останні більш ніж двісті років. Дослідниця декларує мету своєї роботи як висвітлення історії теорії та практики діяльності зазначеної групи музеїв у вказаних хронологічних і географічних рамках, зважаючи на досвід інших країн. Проте, з тексту дослідження можна зрозуміти, що, насправді, його мета полягає у вирішенні практичної проблеми – пошуку шляхів виживання університетських музеїв. С.В.Муравська багато уваги приділяє опису методологічних основ свого історичного дослідження. Серед них авторка називає історизм та «діалектичне розуміння історичного процесу» [297, с. 60]. Під останнім, мабуть, криється марксистський історицизм – історичний матеріалізм (цей термін через радянські конотації, мабуть, треба було вербально закамуфлювати). На думку вченої, ці методи, об'єднані у «історичний підхід», дали їй змогу зробити періодизацію функціонування університетських музеїв на західноукраїнських теренах. Мова йде про доопрацювання і адаптацію концепції чотирьох поколінь до українських реалій та розподіл історичного полотна на три (чотири – з міжвоєнним періодом) відрізки: XIX – 1939 р. (1918 – 1939), 1939 – 1991 рр., 1991 – сьогодення.

Періодизація є малоцікавою, тому що вона відображає загальновживану хронологію української історії (її побудова не потребує застосування жодних особливих наукових методів). «Покоління» ж варто розглянути детальніше. Отже, С.В.Муравська спирається на концепцію, розроблену португальською дослідницею М.Лоуренсо [622], котра виділяє два покоління університетських музеїв, що сформувалися в ході історичного розвитку. До першого належать найбільш ранні навчальні та дослідницькі університетські колекції, а до другого – історичні колекції, присвячені історії окремих дисциплін (часто дослідницькі та навчальні

колекції, при втраті своєї первинної функції набувають історичного характеру) та інституційній історії університету (і, подекуди, власне, самому музею).

М.Лоуренсо вважає, що університетські колекції, котрі створювалися для виконання конкретних освітньо-дидактичних завдань, із розвитком науки, в ході модернізації педагогічних засобів, інших змін в університеті, застарівають. Тож, сучасний стан університетських музеїв виглядає непевно. «Золотим віком» цих музеїв було XIX ст., коли відповідні колекції були в центрі навчальних і дослідницьких технологій. Саме тому й С.В.Муравська зазначає, що часи Габсбурзької імперії для університетських музеїв Західної України були найкращими (хоча й не всі дослідники з цим погоджуються [276]).

М.Лоуренсо також виділяє триножник місії університетських музеїв – дослідження, навчання та публічність. Кожен із цих трьох напрямів може гіпертрофуватися або маргіналізуватися. Необхідні зусилля, щоб гармонізувати ці місії. Цю проблему ретельно розглянув у одному із своїх управлінських кейсів П.Друкер [588]. Дослідник приходить до висновку, що серед напрямів немає пріоритетного, але без управлінської стратегії ці місії не гармонізувати. М.Лоуренсо, судячи із використаних джерел, була знайома із цією працею, але не скористалася її основним висновком. Наведені нею місії не стосуються інституційних змін музею. Вони пов’язані із комунікативними проблемами управління. В зв’язку з цим, можна поставити під сумнів думку про застарівання музейних колекцій і необхідність їхньої подальшої конверсії. М.Лоуренсо сама звертає увагу на те, що по-перше, саме музейні колекції дали початок сучасним музеям. По-друге, криза університетів не узгоджується з тим, що для цих інститутів у Європі були й страшніші часи, і незважаючи на все це вони виживали протягом дев’ятисот років (мова йде не про окремі заклади, а про соціальний інститут).

З приводу наведених утруднень треба висловити деякі зауваження. Перш за все, варто брати до уваги ефект Лінді. Відповідно до нього явища, що мають давню історію, мають більшу вітальність. Справді, сучасні університети звинувачують у тому, що вони є «мильними бульбашками», які висмоктують гроші зі студентів не даючи знань, що знадобляться у реальному житті [485, 491, 492]. Що вони надміру зациклені на наданні професійних знань (які, насправді, далекі від практичної реальності), забувши свою місію формування висококультурної людини, громадянина, що має широкий кругозір, опціональні знання, а, отже, краще, ніж «професіонал» адаптований до реального життя. Що ж стосується музеїв, то їх критикують то за надмірну відірваність від життя, то за гіпертрофовану актуальність. Проте, зважаючи на вік цих соціальних інститутів, накопичений ними соціальний досвід, їхнє цілковите зникнення малоймовірне.

Отже, смертельної кризи, що загрожує університетам та університетським музеям нема. Проте саме невеличкі кризи формують резистентність до великих. В зв’язку з цим і університетам, і університетським музеям, варто звернути увагу на аналіз недавнього досвіду соціальної інженерії, що дозволить підкоригувати відповідні теорії. Наприклад, це стосується надмірної професіоналізації. І музей, і університет мають на меті вироблення культурного капіталу. В університетах він опредметнюється в результатах досліджень та студентах. У музеїв він уособлений

у музейних репрезентаціях (не колекціях як сукупності матеріальних об'єктів). В зв'язку з цим, проблема протиставлення університетів та їхніх музейних осередків виявляється псевдопроблемою. Більше того, музей як динамічна інституція, меншою мірою обтяжена традиціями, порівняно із старими університетами західного світу, проте яка ставиться до цих традицій із повагою, може стати драйвером розвитку закладів вищої освіти. В цілому, можна констатувати експансію музейницьких технологій у сферах, що традиційно з музеями не пов'язані [418].

У роботі М.Лоуренсо (та й С.В.Муравської) музей розглядається крізь призму колекцій та окремих предметів, невіддільних від їхньої минулої інтерпретації. А ці застарілі інтерпретації надміру фокусуються на матеріальному об'єкті, який цементує зміст інтерпретації. Отже, важливо не те яка колекція у музею, а які смисли пропонується розробляти і поширювати на її основі. Традиції використання фондового зібрання можна модернізувати. Іншими словами, важливою є не адвокація, а критика університетської колекції, з метою створення нових репрезентацій, що вирішують актуальні проблеми суспільства в цілому та університетів зокрема. Варто погодитися із М.Лоуренсо, що кризові явища в середовищі університетських музеїв можуть як завдати шкоди, так і сприяти розвитку. Але відмовитися від пошуку відповідей на виклики – однозначний шлях до майбутніх більш значних криз.

Окремо варто сказати про ослаблення ролі університетських музеїв для наукових досліджень. Мова, звісно, більшою мірою йде про природничі науки, які не можуть використовувати музеї замість лабораторій. Проте це не стосується гуманітарних дисциплін, у яких, взагалі, немає лабораторій. Звісно, на поверхні перебувають мистецтвознавство, археологія та історія. Проте, музеї можуть виступати в якості лабораторій для усіх гуманітарних наук. Більше того, надмірна спеціалізованість природничників та їхнє зневажливе ставлення до гуманітарного сектору наукового знання робить їх вразливими як у питаннях методології (сцієнтизм, фізікалізм), так і розумінні оточуючої соціальної реальності. Все це заважає як розвитку природничих дисциплін, так і впровадженню результатів досліджень, в тому числі, у бізнесі. Тож, і в технічних, природничих ЗВО музеї можуть відігравати важливу роль.

Зі свого сумніву у науковому потенціалі університетських музеїв М.Лоуренсо не робить різких висновків. Дослідниця зазначає, що університетські музеї перебувають на роздоріжжі й треба надалі аналізувати стратегії їхньої практичної діяльності, щоб коригувати соціальну інженерію, спрямовану на них. Проте у роботі С.В.Муравської висновки більш кардинальні. Учена зазначає, що університети вступили у час, коли вся їхня діяльність підпорядкована єдиній меті – «боротьбі за абітурієнта». Звісно, тут відчувається присмак саме українських обставин, де ЗВО хотіли б (точніше, мусять, щоб вижити) охопити більшу кількість абітурієнтів та студентів, ніж їх може дати українська земля. Все це значно загострює конкуренцію між ЗВО, їхня робота стає більш екстенсивною, ніж інтенсивною, зорієнтованою на кількісні показники, ККД, занурення у рекламу, створення картинки, замість наповнення її реальним змістом.

Виходячи із цього та ґрунтуючись на аналізі місцевого досвіду та іноземних джерел, С.В.Муравська обстоює концепцію «чотирьох поколінь». Перші два покоління залишаються такими ж як у тлумаченні М.Лоуренсо. «Третє покоління»

університетських музеїв пов'язане із представницькими функціями – маркетинговою репрезентацією ЗВО. Такі музеї демонструють, з одного боку, історичну велич університету, а з іншого, – його досягнення. «Четверте покоління» університетських музеїв не відрізняється кардинально від попереднього: його основною функцією є брендування університету, хіба що музей із другорядного, допоміжного маркетингового, профорієнтаційного, соціалізуючого інструменту перетворюється на стрижень самопрезентації ЗВО.

Як бачимо, невдоволення науковими результатами як музеїв, так і, подекуди, університетів, які вважають за краще позиціонувати себе виключно як навчальні, призводить до гіпертрофії комунікації. Цей процес характеризується активізацією переміщення повідомлень, нарощення кількості контактів, обмінів, що оцінюються з позиції фінансових показників, підміняє собою змістову сторону. Проте, саме ескалація комунікаційних процесів призводить до профанації навчальної та наукової роботи, сприяє розбуханню університетів як «мильних бульбашок», які рано чи пізно вибухнуть, що обернеться тяжкими наслідками і для університетів, і для їхніх музеїв. В зв'язку з цим, набагато важливішим є, навпаки, повернення до смислів. І музеї можуть стати тим фактором, що дозволить університетам розвинути їхню креативну функцію. Як зазначається в роботах М.Лоуренсо та С.В.Муравської, музеї є важливими осередками інституційної пам'яті університетів. Тож, крім, власне, дослідницьких і навчальних функцій, про які було сказано вище, музеї також можуть стати майданчиками для перевірки інновацій, що без будь-якої апробації впроваджуються в університетську роботу, незважаючи на можливі ризики та потенційно негативні наслідки, що переважають вигоди.

З аналізу дослідження С.В.Муравської випливає, що, насправді, історицистські методи не посідають помітної ролі в її міркуваннях (що варто вітати). Особливість цієї роботи полягає у тому, що провідним у ній є метод індукції та похідний від нього метод скептичного емпіризму [485, 487]. Зазначена методологія не є поширеною серед музеологів, що займаються історичними дослідженнями (серед музеєзнавчих робіт, де використовується методологія скептичного емпіризму є, зокрема, ця робота [391]).

Індуктивний метод тісно пов'язаний із проблемою індукції, яку активно розробляв Д.Юм. Вона полягає у тому, що помічена закономірність у спостереженні може бути зруйнована подальшими спостереженнями. З одного боку, ця проблема демонструє унікальність історичного процесу на Землі, а отже, неможливість виявлення історичних закономірностей. З іншого, ця проблема породжує розчарування у історичних дослідженнях як таких. Уникнути розчарування дозволяє прикладний метод скептичного емпіризму, можливості якого досліджує у своїх роботах Н.Н.Талеб [485, 487]. Метод полягає у тому, що історичні дані містять у собі досвід, нерозуміння якого сучасниками не применшує його гносеологічного потенціалу. Тож, треба з повагою ставитися до минулого, не легковажити історичними досягненнями, але й не втрачати критичного погляду. Крім того, в концепції скептичного емпіризму метод спостереження посідає провідне місце. В цих спостереженнях найбільш важливими є не гадані, очікувані результати (тому що це тягне за собою підлаштування спостереження під запланований результат, що

шкодить якості спостереження), а побічні, неочікувані здобутки. Тож спостерігач (дослідник) має здійснювати пошук, що базується на серендипності (коли результат пошуку неясний).

Як бачимо, С.В.Муравська точно (хоч і стихійно) слідує програмі скептичного емпіризму: дослідниця позитивно оцінює найбільш давні (в рамках хронології дослідження) часи побутування університетських музеїв, не формулює законів та не вибудовує закономірностей на основі свого історичного дослідження (тому що вони все одно будуть обмежені й хибні) та намагається побачити неочікувані аспекти розвитку університетських музеїв. В зв'язку з цим, С.В.Муравська робить детальний інституційний аналіз, прискіпливо розглядає негативний досвід (що є ціннішим за позитивний). Але результат виявляється, все ж, очікуваним: музеї вищої школи, на думку С.В.Муравської, доречно перетворюються на коліщатко університетської бізнес-індустрії. Такі висновки можна поширити на всю музейну справу: багато хто розглядає музеї як частину креативних індустрій. Але це, скоріше, констатація актуального стану, який невідомо чи буде корисний для музейних інститутів у майбутньому. Також сумнівним є те, що саме в такій якості музеї досягають найвищої суспільної утилітарності. Тож, чому дослідниці так і не вдалося вийти за межі тривіального розуміння ефективного соціально-культурного використання музею?

Можна припустити, що причиною є недоліки методу скептичного емпіризму. К.Поппер, з приводу абсолютизації методу спостереження зазначає, що цьому процесу має передувати постановка проблеми [366]. Лише за цієї умови набір історичних фактів може стати емпіричною базою дослідження. Все це жодним чином не суперечить принципу серендипності та важливої ролі випадкових знахідок на шляху розв'язання проставленої проблеми, котра, до речі, може змінитися в ході дослідницької роботи. Отже, висвітлення історичного процесу розвитку університетських музеїв та узагальнення даних про них не є самоціллю. В центрі дослідження має перебувати наукова проблема, котра пов'язана з чітко поставленою С.В.Муравською практичною проблемою – виживання університетських музеїв як інститутів. Цю проблему можна переформулювати дещо інакше: яким чином можна використовувати університетські музеї, щоб вони були максимально корисними для суспільства в цілому й університетів зокрема? Після цього, можна було б перейти до теорій, що відображають ті, чи інші напрями технологічного використання музеїв та перевірити їх, спираючись на історичні дані. Найбільш підкріплені теорії могли б лягти в основу відповідних прикладних досліджень, що, в ході актуальної емпіричної верифікації, дали б відповіді на практичні питання.

Проте С.В.Муравська стикнулася із більш глобальною проблемою – відсутністю таких теорій. Саме тому дослідниця вимушена була покластися на метод скептичного емпіризму, який не визнає примату наукової, теоретичної проблеми, плутаючи її із очікуваним результатом дослідження. Скептичний емпіризм схиляє до розв'язання проблем в ході практики – методом проб і помилок. Проте, цей же метод, але на теоретичному рівні, несе менше ризиків, ніж експеримент у життєвих обставинах. Помилка в наукових дослідженнях, незалежно від її обсягу, є корисною, оскільки дозволяє розвивати теорію далі. У житті ж велика помилка може

коштувати надто дорого. Тому-то поелементна соціальна інженерія ґрунтується на невеликих змінах, які попередньо пройшли наукове опрацювання.

Отже, метод скептичного емпіризму, може бути використано в теоретичних та історичних дослідженнях музею як технології, але лише за умови, коли вихідною точкою є наукова проблема. Дескрипції ж, як у випадку з «теорією поколінь» недостатньо: опис не є аргументом сам по собі.

Ще однією цікавою з методологічної точки зору роботою є дослідження І.О.Пістоленко про музейну справу Полтавщини від середини XVII ст. до 1991 р. [344]. Авторка виходить із наступних позицій. Першої, амбівалентної, що, з одного боку, Полтавщина у історико-культурному відношенні є унікальною, з іншого, що для цього регіону характерні ті ж самі історичні процеси, що і для України в цілому (а, може, навіть, і ширше, в географічному сенсі). Друга позиція полягає у тому, що дослідження музею має бути спрямоване на конкретні заклади, а не абстрактний інститут; справжнє історичне дослідження має бути колекцією свідчень, тому що лише за умови максимальної повноти джерельної бази можна отримати адекватні результати історичного дослідження. Задля цього І.О.Пістоленко дуже ретельно розглядає увесь масив музейних закладів, намагаючись не оминути жодного (навіть, такого екзотичного, що присвячений «дружбі з Болгарією»), але і не заглиблюючись надто у історію окремих установ. До того ж дослідниця залучає колосальні масиви архівних даних.

Обидві позиції дуже характерні для музеологічного дискурсу в цілому. Справді, чи можна говорити про музей як узагальнююче поняття, коли історичний процес завжди унікальний і кожен регіон не може бути абстрагований від свого минулого. Звідси, можна припустити, що немає сенсу брати до уваги міжнародний досвід, а також напрацювання іноземних музейників, тому що його не можна використати в місцевих українських умовах. Щодо другої позиції, то воно пов'язане із загальнонауковою проблемою вибору джерел. Існує точка зору, що дослідження одного або кількох закладів недостатнє: це буде всього-на-всього розгляд екзистенційного випадку, який не дозволяє вийти на узагальнення. Розглянемо ці позиції ретельніше, зокрема, беручи до уваги дослідження І.О.Пістоленко.

Спершу І.О.Пістоленко пробує віднайти унікальні історичні риси Полтавщини у період як до, так і після XVII ст. Зауважимо, що Полтавщина виглядає в даному випадку як абстрактна, мало не метафізична, анахронічна конструкція. Полтавщина, як можна зрозуміти, сформувалася у певну історико-географічну спільність у 1802 р. адміністративними зусиллями, коли російською імперською владою була створена відповідна губернія. Дослідниця приходить до висновку про те, що історичні події на теренах Полтавщини завжди перебували у ширшому географічному контексті. Отже, амбівалентність думки про одночасну унікальність і тривіальність історико-культурного процесу на Полтавщині, насправді, виявляється уявною. З дослідження І.О.Пістоленко не випливає яка-небудь унікальність цього регіону.

Що ж до музейних інститутів, то у дослідженні ми зустрічаємо класичну схему історії музейної справи, адаптовану до умов полтавського регіону: феодальні збірки церковних та світських, військово-адміністративних інститутів (названих «приватними», хоча це не зовсім коректно по відношенню до феодальних часів),

згодом, власне, приватні збірки (насамперед, К.М.Скаржинської) та різноманітних громадських організацій, творчих об'єднань та ін. Далі, без тривалої зупинки на революційних подіях наратив переходить до радянських часів, коли була оформлена централізована музейна мережа. Як бачимо, якщо замінити «Полтавщину», наприклад, на «Чернігівщину», історичний опис буде майже таким самим: лишень будуть інші діячі, наприклад, замість К.М.Скаржинської буде В.В.Тарновський.

Звісно, І.О.Пістоленко звертає увагу на знані особливості музейництва полтавського регіону. Наприклад, у місцевих музеях відбувається не лише збереження, в й активна актуалізація та переосмислення нематеріальної спадщини. І ця діяльність поставлена на надійну інституційну основу, творенням якої, зокрема, активно займається родина Пошивайлів. Звісно, в загальносвітовому масштабі ця регіональна особливість дещо нівелюється. Зв'язок із нематеріальною спадщиною констатується у визначенні музею, запропонованому ICOM, а реалізувати цю концепцію активно намагаються численні екомузеї, музеї живої історії та ін. заклади західного світу.

Отже, докази теорії унікальності Полтавщини та її музейної справи ґрунтуються на незаперечному твердженні, що Полтавщина у світі одна, а історичний процес в цілому – унікальний, неповторюваний. Але не висувається жодних доказів, пояснень, які б відрізнялися від цієї тавтологічної тези (Полтавщина унікальна, тому що унікальна).

Варто спробувати з'ясувати причини, чому величезна архівно-евристична робота, аналіз великих масивів літератури, натхненна наукова праця не дозволили перевірити гіпотезу історичної унікальності Полтавщини та її музейної справи. Чи не породжує це іншу думку про те, що ніякої унікальності, взагалі не існує, або ж культурними відмінностями можна знехтувати? Проте якщо замінити Полтавщину чимось територіально співмірним, наприклад, Нідерландами або Данією, відмінності буде помітно неозброєним оком. Можливо, справа криється у державному або провінційному статусі територій? Але цей аргумент не зовсім спрацьовує у випадку деяких регіонів Індії, Бразилії або Китаю та ін. країн в колоніальні часи.

Історичне дослідження передбачає перевірку історичних гіпотез, спираючись на певні теоретичні припущення про соціальне життя й тривіальні суспільні універсальні закони. Проте коли історичні гіпотези не ставляться під сумнів, таке доказове дослідження може віднайти лише додаткові аргументи на користь історичної гіпотези, що захищається, але не дасть змоги віднайти нових інтерпретацій, що виправляють її недоліки. Іншими словами, важко перевірити істинність історичної гіпотези, уникаючи її критики. З точки зору впровадження в науковий обіг нових історичних джерел, набагато ціннішим є одне джерело, що спростовує гіпотезу, ніж тисячі, що її підтверджують. Проте, спростовувати, чи захищати певну історичну гіпотезу є вибором дослідника.

В контексті дослідження І.О.Пістоленко набагато цікавішим є те, чому дослідниці не вдалося віднайти незалежних аргументів на користь тези про унікальність історії музейної справи Полтавщини. Можна припустити, що ученій завадило те, що інноваційне дослідження з історії музейної справи не можна створити на базі тривіального музеологічного універсального закону, який, до речі, лежить в осно-

ві світової схеми історії музейної справи (котру також без критики використовує І.О.Пістоленко). Цей закон можна сформулювати наступним чином: «музеї виявляють, зберігають, досліджують і експонують пам'ятки».

Запропоноване тривіальне розуміння музею не дає можливості з'ясувати які соціальні функції забезпечуються завдяки виявленню, збереженню, дослідженню і експонуванню пам'яток. Тож необхідно взяти іншу теоретичну гіпотезу за основу, щоб здобути науковий результат. Але, як вже зазначалося раніше, крім тривіального універсального закону музеологія не може запропонувати історикам музейної справи нічого іншого.

Проте, можна вийти за межі музеології та запозичити гіпотезу із соціології. Таким чином, доцільно змінити парадигму «культурних цінностей», «культурної спадщини» на парадигму «культурного капіталу» (за П.Бурдьє [69]). Перша парадигма передбачає збереження, споглядання, джерельно-наукове, символічне використання пам'яток. Друга – розширення культурної адаптивності в соціумі на основі надбань, що дійшли від попередніх віків. Це стосується, насамперед, інноваційних наукових теорій, нового мистецтва, удосконалення і створення заново соціальних інститутів і технологій. Взявши на озброєння парадигму культурного капіталу, яснішою стає регіональна відмінність. На перший погляд, вона полягає у кількості історико-культурних цінностей: чим більше цінностей, тим більший капітал.

Варто зауважити, що в Полтавській області сконцентровано досить значну частину Музейного фонду України [334], що можна розглядати як перевагу полтавського регіону. Проте ідея культурного капіталу полягає не у накопиченні культурних цінностей, а у вмінні творити новизну в культурі, мистецтві, науці. Тож відсутність великої кількості культурних цінностей можна компенсувати ефективністю їхнього використання. Саме цієї ефективності бракує як Полтавщині, та і Україні в цілому. Протягом багатьох століть у країнах Західної Європи, Америки працюють відповідні інститути, що примножують культурний капітал, що, в свою чергу, впливає і на кількість уречевлених культурних цінностей, що згодом стають пам'ятками. Серед цих інститутів, що творять культурний капітал особливе місце посідають музеї.

Музеї знаходяться у своєрідних відносинах із культурним капіталом. З одного боку, вони перебувають у його контексті, якщо взяти усе суспільство в цілому. З іншого, вони здатні творити культурний капітал, змінюючи оточуючий соціально-культурний ландшафт. Саме під цим кутом варто було б розглядати музеї, з'ясовуючи, наскільки вони вплинули на культуру Полтавщини, інші музейні інститути – чи ефективно використовувалися надбання музеїв для розвитку науки, мистецтва, розробки соціальних технологій?

Якщо мова йде про переважання науково-освітньої та політико-пропагандистської діяльності (на що звертає увагу в своєму дослідженні І.О.Пістоленко), то важливо з'ясувати, наскільки такі напрями функціонування музею були ефективними. Для цього не треба шукати документи про соціологічні дослідження, тим більше, що у СРСР їх не проводили. Щоб з'ясувати ефективність роботи музею, варто досліджувати його репрезентації і, зрештою, визначити наскільки вони зберігають свою значущість у наукових, публічних наративах. Чи ці репрезентації створювалися, переважно, в музеї, чи привнесені ззовні? Наприклад, І.О.Пісто-

ленко багато згадує про тему Полтавської битви 1709 в музейних та пам'яткових репрезентаціях, але жодним чином не торкається її контроверсійних інтерпретацій. Учена вказує на те, що Полтавщина є суто українським краєм, підвалиною української державності. Але це не єдина інтерпретація. За історичними даними відомо, що саме Полтавщина була осідком промосковських (проросійських) настроїв за козацьких часів, місцем, де у XVII–XVIII ст. схильні були нехтування центральною гетьманською владою. Не менш амбівалентними є й оцінки постаті Я.Вишневецького (на що звертає І.О.Пістоленко) тощо. Як музеї працюють з цими темами дослідження не показує. Отже, музеї розглядаються відірвано від результатів їхньої роботи, що унеможливлює їхній інституційний аналіз.

Розгляд проблеми аналізу музейних репрезентацій підводить до другого порушеного методологічного аспекту – вибору «достатньої» кількості джерел для дослідження. Необхідно зауважити, що неможливо зібрати усієї сукупності джерел. Як вже зазначалося, краще мати одне джерело проти висунутої гіпотези, ніж тисячу за, тому що одного цього джерела буде достатньо для спростування.

З'ясуємо, чи поширюється це твердження на дослідження музейних інститутів. Існує, наприклад, розхожа думка про те, що немає ніякої історії, а є історики. Або ж, що соціальні класи – це сукупність конкретних людей. Або ж колективна пам'ять – це сукупність пам'ятей окремих людей, колективна свідомість – множина індивідуальних свідомостей тощо. Звідси, і соціальні інститути – сукупності конкретних музейних закладів. У цих закладів є щось спільне, що дозволяє їм бути ідентифікованими як заклади відповідного типу, та відмінне, обумовлене їхньою унікальною історією та унікальним соціально-культурним, соціально-політичним, соціально-економічним, географічним та ін. середовищами. В зв'язку з цим, виникає думка про те, що для того, аби мати уявлення про музей як соціальний інститут, необхідно розглянути кожен із закладів, що входять до сукупності. А оскільки дослідити всі музеї неможливо (якісь із них припиняють роботу, створюються нові, змінюються існуючі), як і всю потенційну джерельну базу, варто рухатися від одиничного до часткового. Тому для дослідження варто встановити географічно-історичні репери. В даному випадку, це музеї Полтавщини XVII–XX ст. з відповідною широкою джерельною базою, котра, крім іншого, мала б включати й документи, що відображають музейні репрезентації, а не лише відомості комунікаційного характеру.

Дослідження конкретних соціальних зв'язків, явищ доцільне по відношенню до найбільш примітивних суспільств [355, с. 194-198], але в будь-якому випадку, воно має об'єктивовані прояви, наприклад релігійну систему табу тощо. Але сучасні суспільства мають більший рівень абстрактності: соціальні інститути (в т.ч. музеї) є абстрактними. Саме через це вони функціонують незважаючи на різноманітні суб'єктивні інтереси конкретних осіб, що приводять ці теоретичні конструкти в рух, опредметнюють їх [525]. Отже, наука досліджує абстрактні процеси в суспільстві (навіть одиничні явища, в рамках наукового підходу досліджуються абстрактно). Це доводить, власне, і дослідження І.О.Пістоленко, котра послуговується, наприклад, такими абстракціями як «колекція», «домузейне зібрання», «музей», «музейна мережа» і, зрештою «Полтавщина». В зв'язку з цим, немає необхідності охоплювати усі музеї. Відповідно до поставленої проблеми

(історико-культурна унікальність музеїв Полтавщини), достатньо було б детально проаналізувати ті заклади, що несуть у собі «унікальність», і, що важливіше, розібрати випадки, що спростовують цю тезу. Іншими словами, досліджувати ті інституції, що ілюструють підтвердження або спростування теорій, пов'язаних із абстрактним музейним інститутом. Отже, якщо в основі лежить абстрактна історична гіпотеза, достатнім може бути розгляд і одного музею, що обов'язково має включати аналіз репрезентації.

Підсумовуючи аналіз накопичувальної («бадейної» в термінології К.Поппера) методології історичного дослідження музею, яка використана в роботі І.О.Пістоленко, зазначимо, що таке дослідження не повинно базуватися на тривіальних соціальних універсальних законах й не може цілковито базуватися на теоретичних та історичних гіпотезах (інтерпретаціях), що ігнорують критику. В такому випадку історичне дослідження матиме тавтологічний характер. Щодо вибору джерел, то їх не можна зібрати цілком усі. Вибір джерел залежить від гіпотези [356, с. 281-284] (звісно, також і від певних суб'єктивних факторів, пов'язаних із особою дослідника). Тому варто користуватися емпіричними правилами «менше – значить більше» [485], «80/20» [223]. Ретроспективне дослідження музею має бути спрямоване на абстрактні, а не конкретні соціально-культурні процеси, виходити із розуміння абстрактності соціальних інститутів, зокрема, й музеїв.

Методологічний підхід, відповідно до якого за результатами історичного дослідження можна вийти на теоретичні узагальнення, запропонований у працях Р.В.Маньковської [273, 277, 278, 274]. Дослідниця представила нову концепцію суспільного розвитку музеїв [278, с. 3]. Вона полягає у тому, що *музеї із давньосховищ перетворилися на соціально-культурні інститути*. Фактично, ця формула відображає своєрідний історико-теоретичний музеологічний закон. На його основі ученою було запропоновано сутність музею як закладу, що має вибудовувати тісні зв'язки з громадою. Ця есенція є вихідною точкою для окреслення історичних закономірностей розвитку музею.

Перша закономірність полягає у тому, що за радянських часів сутність музею було деформовано: виявлення, збереження та експонування були підпорядковані пропагандистським цілям, а для науки, подекуди, взагалі не знаходилося місця.

Друга закономірність виражається у тому, що за останні тридцять років національне відродження, демократизація суспільства і модернізація додали музею «нових сутнісних характеристик». В контексті модернізації мова йде про «нову музеологію» (екомузеї), яка, щоправда, віднайшла свої відповідники в українському музейництві ще за радянських часів. Також модернізаційні процеси, безперечно, пов'язуються із розвитком комунікаційних технологій, діджиталізацією. Це сприяє розвитку багатовекторної музейної комунікації. Демократизація ототожнюється із розширенням поля «громадянського суспільства» і максимально можливим зменшенням будь-яких цензурних практик. Як наслідок, розвиваються громадські музеї, процвітає меценатство. Мабуть, мову можна вести і про збільшення автономності музеїв, їх фінансову, адміністративну незалежність, ідеологічну резистентність.

Зрештою, музей стає поліфункціональною установою, що розвиває гуманізм, високі суспільні цінності, оперативно відзивається на потреби суспільства,

в цілому, демонструє схильність до розв'язання соціогуманітарних проблем. Публічність та клієнтоорієнтовність музею значно розширює музейницький інструментарій – жодна функція музею не притлумлюється, з'являються нові. Р.В. Маньковська застерігає, що надмірність інновацій може тягнути за собою розмивання змісту поняття «музей» [278, с. 26]. Тому постійно треба орієнтуватися на сутність музею, закріплену музеологічним законом.

Незважаючи на те, що Р.В.Маньковська декларує, що вийти на розуміння музею як соціально-культурного інституту їй допоміг діалектико-історичний метод, дослідниця спирається на есенціалістське розуміння музею, її методологія відрізняється від класичного історицизму. Концепція національного розвитку, яку учена поклала в основу, базується, скоріше, на необхідності подолання деформацій, спричинених спробами інставрації. Проте бачення національного розвитку в Р.В.Маньковської максимально інклюзивне, музеї розглядаються дослідницею як інструменти консолідації. Історичний розвиток нації не розглядається нею як щось таке, що можна сповільнити або прискорити, закономірності національного прогресу є невблаганними. Водночас, на думку Маньковської, вкрай важливим є антропологічний фактор, оскільки саме люди здатні впливати на свою долю. Тут ми стикаємося із суперечністю, оскільки відповідно до історицизму, люди виступають лише як засіб досягнення певних цілей, обумовлених історичними закономірностями.

Суперечливим з точки зору історицизму є також погляд дослідниці на прогрес/регрес у музейній сфері. З одного боку, учена є прихильницею платонівського підходу, відповідно до якого всі подальші зміни віддаляють від ідеальної моделі музею – трансформації тягнуть за собою регрес. Саме тому Р.В.Маньковська наголошує на необхідності збереження музейної матриці «оберегів культурної спадщини» [273, с. 320]. З іншого, учена вважає, що новий час, модернізація створюють нові позитивні можливості для музею. Але будь-які зміни мають бути апробовані. Обережність дослідниці є ближчою до емпіричної методології, заснованої на via negativa (фіксуванні негативного досвіду для його попередження у майбутньому) та ефекту Лінді (стійкість давнини і повага до неї). Іншими словами, тут Р.В.Маньковська значно ближча до скептичного емпіризму, ніж до утопічної інженерії, заснованої на історицизмі.

Отже, маємо справу зі своєрідним методологічним гібридом. З одного боку, класичний історицизм, відповідно до якого історичне дослідження служить підтвердженням теоретичних суспільних законів (історія стає теорією суспільства). З іншого, критично-науковий підхід, відповідно до якого з історії неможливо видобути теоретичних законів. Вона всього лише є емпіричною базою для перевірки теоретичних гіпотез або висунення і спростування історичних інтерпретацій. Таким чином, необхідно з'ясувати, чи дає такий методологічний гібрид теоретичний результат. В першому випадку дослідження базується на аналогіях. В другому – на перший план виходить інституційний та ситуаційний аналіз. Але в будь-якому випадку, в основі має бути або історико-теоретичний закон (закони), або історична гіпотеза (інтерпретація), або теоретична гіпотеза, яка підлягає верифікації.

Для історицистської частини методологічного гібриду Р.В.Маньковська, фактично, висуває наступний (нетривіальний) закон: модернізація і національний

розвиток позитивно впливають на музейний інститут. Відповідно, тоталітаризм і пригнічення національних устремлінь українців у СРСР відображають демодернізаційний процес. Для науково-критичної частини історична інтерпретація полягає у тому, що зберегти музейні інститути від деформації можна було лише завдяки антропологічному фактору – «подвижництва» музейників [278, с. 24]. Соціально-теоретична гіпотеза в дослідженні Р.В.Маньковської може бути сформульована наступним чином. Функціонал музею обростає невластивими нашаруваннями, тому важко сказати, які з них є корисними, а які шкідливими. Але чим більшою мірою музей орієнтований на публіку, громаду, тим більшою є його соціальна утилітарність, незалежно від конфігурації функціональних напрямів його роботи. З'ясуємо підкріпленість наведених законів, інтерпретацій та гіпотез.

Почнемо з історицистської складової. Проблема модернізації, як уже зазначалося, є досить складною, тому що існують різні точки зору на те, що може вважатися прогресом, а що регресом. Наприклад, М.А.Мінаков, вважає, що посилення націоналізму пов'язане із посиленням авторитаризму та іллiберального консерватизму [290, с. 23]. В той же час, на думку вченого, сам радянський проект був хоч і специфічним, але модерним. Так само вважали і в СРСР: боротьба із «буржуазним націоналізмом» велася під гаслом модернізації. Так само модернізацією виправдовувалися й різноманітні репресії. Отже, можливо, треба звертати увагу не стільки на боротьбу національних проектів, скільки на рівень «відкритості суспільства». У цьому контексті цікаво, що Р.В.Маньковська в цілому позитивно оцінює стан музейництва в Західній Україні у міжвоєнний період й різко критикує процес радянізації. Водночас, міжвоєнна Польша, яка акумулювала більшу частину західноукраїнських земель, не була зразком відкритого суспільства, так само і СРСР. Тут можна лише оцінювати розмах репресій. Крім того, українці були пригнічені ще й за національною ознакою.

Зрештою, виходить, що музейна справа в Україні, майже увесь час перебувала в умовах низького рівня модерності, а діяльність музейних інститутів ніколи не виходила за межі музеологічного закону. В зв'язку з цим, цікавими є міркування Р.В.Маньковської про громадські музеї. З одного боку, учена стверджує, що в СРСР вони були інструментом пропагандистської машини, що обслуговувала радянську владну систему, котра прагнула знищити будь-яку приватну і громадську ініціативу. З іншого боку, ці заклади були також і прикладом сподвижницької музейницької роботи у несприятливих ідеологічних умовах, можливо, навіть, подекуди мали нонконформістське спрямування. Але найголовніше, що існуюча система громадських музеїв в Україні багато в чому дісталася у спадок від радянської. Але тепер вона є свідченням розвитку громадянського суспільства. При тому, на думку Р.В.Маньковської, має бути збережена радянська традиція фінансування громадських музеїв. Але в такому випадку громадська інституція не може зберігати незалежність від держави. Врешті-решт, громадські музеї в Україні – це атавізм, чи прогрес?

В цілому, варто сказати, що наявна в Україні музейна мережа несе в собі потужний радянський субстрат. Щодо цього, контроверсійними є твердження дослідниці, з одного боку, про скорочення музейної мережі у 1950-1980-х рр. [278,

с. 22], а з іншого, про її зростання [278, с. 30]. Проте це стосується не лише музейної інфраструктури. Р.В.Маньковська засуджує, наприклад, виставки «на злобу дня», що практикувалися радянським музейництвом. Водночас, учена вважає, що музеї мають оперативно реагувати на потреби суспільства. Отже, або треба відмовитися від кон'юнктурних виставок взагалі, або саме в радянському варіанті кон'юнктурні виставки не відображали громадських потреб.

Щодо інтерпретації Всеросійського музейного з'їзду 1930 р., то він Р.В.Маньковською оцінюється негативно, в першу чергу через те, що автентичний предмет відходить на другий план. В той же час, якщо розглядати ідеї з'їзду формально, як це робить, наприклад, А.Жиляєв [1] (але для нього історія виступає лише як емпіричний базис для концепції авангардного музею та музеології), то там були висловлені прогресивні ідеї, що мали на меті подолати музейний фетишизм, а головне, налагодити взаємодію із суспільством, а не замикатися у вежі зі слонової кістки. А саме у цьому і полягає концепція Р.В.Маньковської про музей як соціально-культурний інститут.

Так само суперечливим є і використання музею з політичною метою: радянський пропагандистський досвід визнається дослідницею негативним, а засноване на цьому досвіді використання музею з метою формування національної гідності, утвердження української нації, де радянські ідеологеми формально заступають національні, навіть, без різкої зміни репрезентацій, розглядаються як явище прогресивне. Іншими словами, достатньо замінити одну громадянську релігію на іншу. Хоча, звісно, український варіант значно ближчий до ідеалів відкритого суспільства, ніж радянський.

Як бачимо, наведені суперечливі міркування, справді, узгоджуються із діалектичним методом. Але в тому випадку, коли під ним розуміти, що суперечностей не варто позбавлятися – вони є плідними самі по собі. Проте без подолання суперечностей науковий розвиток унеможливлюється [368]. З міркувань, що містять суперечності, можна вивести будь-які теоретичні результати. Як те, що радянська система мала цілющий модернізаційний вплив на музейництво, так і те, що це був час демодернізації, інерцію якої треба зупинити.

Так само, можна стверджувати, що національне відродження в сучасній Україні (чи, дійсно, воно є?) стимулює розвиток музейного інституту в Україні, чи, навпаки, шкодить йому, тому що політичне використання музеїв звужує їхній інституційний потенціал. Більше того, навіть, якщо виходити із інших концепцій розвитку, наприклад, замість національної взяти на озброєння теорію відкритого суспільства, все одно з'ясується, що музей індиферентний до прогресу, чи регресу, не дивлячись, що вкладається у зміст цих понять. Він може сприяти (протистояти) як одному, так і іншому. Музей – це технологія, яку можна використовувати з різною метою. І за будь-яких умов, тривіальний закон музеології буде дотримано.

Отже, історицизм, як і очікувалося, не дав теоретичних плодів, проте, можливо, певні теоретичні узагальнення можна здобути в ході ситуаційного та інституційного аналізу.

Історична інтерпретація Р.В.Маньковської полягає у тому, що ключовим фактором розвитку музейництва є людський капітал. З цим важко не погодитися,

оскільки цілковито без людського впливу соціальні інститути навряд чи можуть функціонувати. Дослідниця акцентує увагу на тому, що сильна особистість може нівелювати шкідливий вплив системи інститутів. Навіть, перебуваючи всередині тієї частини системи, в якій приймаються рішення. Водночас, будь-які відхилення від правил системи могли мати негативні наслідки для особистості, особливо, коли мова йде про тоталітарний устрій. Отже, ці люди були наділені особливою громадянською сміливістю.

Але внесок тих особистостей, котрі розглядаються в дослідженні Р.В.Маньковської, полягає не у внутрішніх метафізичних якостях, а у тому, що вони сприяли інституційному розвитку – створенню нових музеїв, та нарощенню потенціалу вже існуючих. Отже, протистояння системі можливе лише за умови діяльності, спрямованої на її інституційне перевтілення, зміну соціальних традицій, впровадження новітніх соціальних технологій. Як бачимо, ці міркування є мудрими, але вони базуються на буденному соціальному законі та, врешті-решт, підтверджують його. Проблему користі від змін цей закон не зачіпає.

Ситуаційний аналіз, запропонований Р.В.Маньковською, спростовує історицистські концепції, які описують радянський період як цілковито позитивний, так і цілковито негативний. Наведені історичні міркування про антропологічний фактор музейництва дозволяють більш виважено поглянути на зусилля історичних постатей в царині музейної справи в умовах, що важко зрозуміти виходячи із теперішніх обставин. Завдяки аналізу виявлено гіпотетичну каузальність рішень, прийнятих учасниками історичних музейницьких процесів. Але, все ж, вони не дають нового теоретичного розуміння музею. І ще більше підкреслюють слабкість історицистської частини методологічного гібриду. Тож, звернемося до інституційного аналізу, здійсненого Р.В.Маньковською.

Перш за все, звертає на себе увагу думка про те, що музей став соціокультурним інститутом в ході розвитку. Тобто не був таким від початку. Іншими словами те, що він був лише закладом, що зберігає пам'ятки, є недостатнім, щоб ідентифікувати його як соціально-культурний інститут. Щоб продовжити аналіз розуміння цього поняття в роботі Р.В.Маньковської, необхідно навести деякі теоретичні зауваги.

Соціальні інститути спрямовані на розв'язання певних проблем і задоволення потреб суспільства. Сюди належать, наприклад, поліція, пожежна служба, податкова інспекція, школа, університет, музей тощо. З цими інститутами кожна людина може стикнутися в особистому житті. У цьому випадку мова йде про суспільні потреби. Коли ж особистого контакту з інституцією немає, але наявність інститутів забезпечує, скажімо, загальний рівень безпеки або достатку – йдеться про розв'язання соціальних проблем. Наприклад, музей може задовольняти найрізноманітніші соціальні потреби: захоплення старовинними речами, освіту й самоосвіту, дослідження, туристичний інтерес, ритуальне відвідування, цікавість, пошук власної ідентичності, естетичні уподобання, формування візуального досвіду, розваги, дозвілля та багато іншого. Проте, соціальна значущість музею визначається також його здатністю розв'язувати суспільні проблеми.

Останній аспект часто залишається непоміченим тими, чиї потреби не задовольняються безпосередньо певним інститутом, особистість з ним не взаємо-

діє. Наприклад, велика кількість людей обходиться без музеїв, університетів та, звісно, воліла б обходитися без поліції, лікарень, пожежників – іншими словами, усього того, що людьми вважається зайвим або пов'язане з лихом (в тому числі, зумовленого функціонуванням інституту). Проте це не означає, що соціальний інститут не продовжує розв'язувати суспільної проблеми. І, звісно, бажано, щоб увага якомога більшої кількості людей була прикута до виправлення недоліків соціальних інститутів та шляху розв'язання суспільних проблем. Зокрема, це може бути переорієнтація на ті проблеми, які вони до цього не вирішували. Зрештою, при інституційному аналізі необхідно чітко розрізняти суспільні потреби відвідувачів музею та потреби суспільства у цілому.

Соціальні інститути накопичують певний досвід своєї діяльності, що виливається, передусім, в інституційних традиціях та традиціях взаємодії з цим інститутом. Особливість соціально-культурних інститутів полягає у тому, що проблеми, які вони можуть розв'язувати, стосуються культурного капіталу усього суспільства. Наприклад, музей, університет, церква та ін. впливають не лише на свій сегмент – освіту чи культуру, – а й на соціум в цілому, хоч це часто залишається непоміченим. Так само як безпекові інститути стосуються усіх, так і соціально-культурні діють скрізь, де є культура.

Враховуючи наведене, навряд чи Р.В.Маньковська має на увазі те, що буквально випливає з її тверджень про те, що музей колись не був соціальним або соціокультурним інститутом. Або що він не був частиною суспільства, з яким він має «налагоджувати контакти», або ж перебував у ізоляції (самоізоляції) [278, с. 32]. Зміни стосувалися, насамперед, здатності музею бути більш зануреним у суспільне життя, реагувати на виклики і запити, спричинені соціогуманітарними проблемами.

Щоб з'ясувати соціальну значущість музею, необхідно окреслити коло соціальних проблем, які він розв'язує або може розв'язувати (В чому полягають суспільні запити? Чим музей може бути корисний суспільству? Які інституційні зміни є необхідними, корисними для музею, а які ні?). Поставивши ці проблеми, можна, спираючись на історичний досвід спробувати з'ясувати, ефективність музейного інституту на тому чи іншому напрямку. Проте, серед проблем, виокремлених Р.В.Маньковською, чільне місце посідає проблема пам'яті – ідентичності. Отже, музей, фактично, розглядається як політичний інститут. Такий висновок є неочікуваним з огляду на історичний матеріал: пропагандистське використання музею призвело до деградації наукового критицизму в музейництві. Р.В.Маньковська пропонує цілком відмовитися від практик політичного використання музею, характерного для радянських часів. Але варто було б поставити питання про те, *чи не міг би музей, взагалі, позбутися політичної функції*?

Для того, щоб уникнути «деформацій», музею, як вважає Р.В.Маньковська, необхідно більше уваги звернути на комунікацію. Комунікація є антидотом від таких інституційних недоліків як надмірна автаркічність музеїв, елітизм, політична пропаганда, недоліки наукової роботи. З цього приводу можна зауважити, що комунікація як така не продукує нових смислів. Якщо музей не здатний створити якісний контент (наприклад, наукову новизну) – ніяка комунікація йому не допоможе. Більше того, може, навіть, зашкодити,тому що продемонструє змістову безпорадність музею.

Якщо ж контент є зовнішнім, то музей перетворюється на медіум. Його експлуатація в рамках соціальних комунікацій з технологічної точки зору мало відрізняється від радянських практик використання музею пропагандистською системою: тепер на зміну директивним «темникам» все більше приходять складні маніпуляції. Тому музей все одно може перетворитися на інструмент пропаганди, втративши свою суб'єктність в нових умовах розвинених комунікативних технологій.

Остання новація стосується клієнтоорієнтованості музею, яка, нібито, розширяє спектр музейницьких технологій (теза про публічність та відкритість не викликає заперечень). Оскільки потреби суспільства не тотожні вирішенню соціальних проблем, надмірна клієнтоорієнтованість, інтенсифікація комунікації призводять до зменшення інтелектуальних ресурсів музею, спрямованих на справжні суспільні виклики. Тому можна висловити і протилежну думку, що клієнтоманія, насправді, звужує можливості музею, оскільки перетворює його на заклад ентертейменту, штовхаючи його у конкурентну боротьбу із подібними закладами. В той час як розв'язання соціальних проблем, які іншим інститутам не під силу, дозволили б музею зайняти гідне та ексклюзивне місце в суспільстві, яке базувалося б не на кон'юнктурі, а на реальній соціальній утилітарності.

Отже, з теоретичних міркувань Р.В.Маньковської, заснованих на історичному емпіричному матеріалі, можна зробити наступний узагальнюючий теоретичний висновок. Музей проходить шлях перманентної апробації, переживаючи стрес, спричинений змінами його макросередовища. На інституційному мікрорівні вдосконалюються, елімінуються та винаходяться нові музейницькі технології (виявлення, збереження, дослідження і презентація пам'яток – музеологічний закон). Ці функції є сутнісними, тому що вони пройшли випробування часом. Новітні підходи до розуміння музею, в тому числі, комунікативні, ще мають довести своє право на існування. Але музей має бути відкритий до експерименту. Запропоноване бачення, яке очищене від історицистської складової гібриду, може слугувати відправною точкою для дослідження досвіду застосування музею як технології.

В підсумку, можна стверджувати, що історичні дослідження не породжують теорій. Проте вони є вкрай важливими з огляду на суспільний досвід використання музею як інституту. Історичні дослідження упорядковуються або у вигляді наративу, побудованому довкола історичної гіпотези (гіпотез) або у відповідності з теоретичною гіпотезою. У другому випадку гіпотеза має бути сміливою і нетривіальною. Це дозволить ефективно використати наявний багатий історичний матеріал, представлений, зокрема, у ґрунтовній праці Р.В.Маньковської.

Виправити методологічні недоліки, пов'язані з есенціалізмом, анахронізмами, історицизмом, історизмом та соціологізмом при дослідженні минулого музейного інституту поставила собі за мету Е.Хупер-Грінхілл [610]. Дослідниця заявила, що виявлення, збереження, дослідження та презентація пам'яток не може розглядатися як сутність музеїв, тому що ці операції в різний час переслідували різні цілі. Ученій також видається хибним ретроспективний підхід, відповідно до якого сучасне бачення музею занурюється все глибше і глибше в минуле, намагаючись віднайти щось подібне до актуального образу музею, відкидаючи будь-які хронологічно-географічні особливості та спираючись виключно на тривіальний

музеологічний закон. Е.Хупер-Грінхілл розглядає як хибну точку зору, відповідно до якої історія музею постає як безперервний лінійний розвиток цього інституту від його «предків» до сучасного стану. Недостатніми на думку дослідниці є ситуаційні дослідження, що розглядають соціальний та історичний контекст музеїв без уваги до дискурсів, що відображають локально-історичне ставлення до поняття істини, а також механізмів перетворення буденної речі в об'єкт пізнання.

Е.Хупер-Грінхілл висловлює впевненість у тому, що розв'язати порушені проблеми можна взявши за основу методологічні пропозиції М.Фуко. Зрештою, історія музеїв була вплетена дослідницею у теоретико-філософсько-історичний дискурс М.Фуко. Внаслідок цього Хупер-Грінхілл прийшла до висновку, що історія музеїв характеризується не повільним плином, а фіксує розриви, що виявилися у різких змінах технології пізнавання, котрі є різко відмінними в епоху Відродження, XVII–XVIII ст. та в період модерності, що почалася у кін. XIX ст. і триває до сьогодні. На думку вченої, у часи Відродження метафізичне було тісно переплетено із раціональним, що знайшло своє відображення у методі відбору предметів та перетворення їх на об'єкт пізнання. Тоді не було разючої різниці між автентичними і неавтентичними речами. В часи Просвітництва на перший план виходить класифікація, що повинна була упорядковувати світ. В цей час колекції організовуються за енциклопедичним принципом. Все більшої ваги набуває значущість колекції для освіти й науки. Пізнання в модерні часи, слідом за міркуваннями Фуко, концентрує свою увагу на житті, праці та мові як ключових проявах людського єства. В модерну епоху людина не розглядається як центр Всесвіту, але і не маргіналізується як об'єкт загальних законів природи, чи економіки.

Виходячи із туманних висновків М.Фуко, Е.Хупер-Грінхілл робить щодо музею більш чіткі та прагматичні історичні узагальнення. Сучасні тенденції олюднення музею є логічним наслідком розвитку модерної доби. Цей процес знаходить свій прояв у стиранні грані між куратором та відвідувачем, посиленні публічності музею, інтенсивній інтеграції цього інституту до системи соціальних комунікацій, в цілому – у гуманітарному повороті в змісті музейних репрезентацій (увага до рядової людини, пригнічених верств населення тощо), в яких ідеї стають важливішими за речі.

М.Фуко, щоб уникнути закидів у історицизмі, не робить жодних прогнозів на майбутнє. В зв'язку з цим, історичний аналіз, здійснений Е.Хупер-Грінхілл не дає відповіді на те, яким чино розвиватиметься музей. Але в обох випадках стає зрозумілим, що сучасність була невідворотною. Отже, М.Фуко і, за ним, Е.Хупер-Грінхілл передрікли сучасність. Або щоб замінити парадоксальну метафору про пророцтво, можна сказати, що дослідники довели історично, що актуальний момент є логічним наслідком минулого.

В цьому зв'язку цікавими є спостереження Н.Талеба, котрий описуючи подібну ситуацію, ілюструє її на прикладі персонажа «Іліади» Гелена [487]. Останній, потрапивши в полон до ахейців, розказав їм, як вони захоплять Трою. При цьому він, незважаючи на свої здібності пророка, не передбачив того, що він потрапить у полон. Таким чином, Гелен, насправді, провокував у зворотному напрямі. Взагалі ж, набагато легше доводити те, що вже сталося. Тому концепція Фуко ніколи не зазнає краху, оскільки спирається ні на минуле, ні на майбутнє, а на сьогодення.

Звичайно, іноді важливо розпізнати в сучасності зміни, що роблять сьогоднішній день несхожим на вчорашній (при тому, що субстрати минулого набагато сильніші, й покладатися на них є проявом здорового глузду). І, справді, важко з'ясувати, чи інновації є скороминущими, чи, навпаки, тягнуть за собою корінні зміни. Проте виявлення інноваційних зламів у минулому може бути цікавим з точки зору історичного дослідження. Але з позиції сучасності, історія цікава, насамперед, з позиції досвіду, причому, негативного – чого робити точно не слід. Втім, попереду імовірні неприємності все одно перевершать наявний негативний досвід. І підготуватися до них, спираючись виключно на історичний досвід, неможливо [485, 487]. Але цей досвід все ж, створює умови для швидкої апробації інновацій (щоб виключити з них, принаймні, посилки минулого).

Як бачимо, висновки, запропоновані Е.Хупер-Грінхілл навряд чи якось кардинально змінюють розуміння музею як на сучасному етапі, так і в минулому: все сталося, як мало статися, а музеї тепер відрізняються від музеїв у минулому і, ймовірно, відрізнятимуться від них у майбутньому. Можна припустити, що такі наслідки дослідження обумовлені деякими суперечностями у міркуваннях Е.Хупер-Грінхілл. Перш за все, дослідниця зазначає, що методологія Фуко спрямована на дискурси і обумовлені ними контексти; тому дослідження у стилі Фуко має бути індиферентним до соціальних інститутів. Виходячи із цього, дослідження історії музею як інституту, спираючись на дискурс Фуко є неможливим. В цілому, дискурс Фуко (як і будь-який інший) є жорстким, і його не можна адаптувати, тому що він має внутрішню логіку і особливу термінологію. Аргументи дискурсу, виведені назовні, втрачають свою істинність. Саме Тому Е.Хупер-Грінхілл постійно наводить велику кількість цитат Фуко, щоб в єдино правильному напрямі (!) витлумачити його міркування.

Вслід за Фуко Хупер-Грінхілл наводить «дивну» китайську класифікацію, запозичену із твору Борхеса, щоб продемонструвати різні рівні «норми» раціональності, залежно від часу, чи місця. Сам Фуко ілюструє обмеженість дискурсів прикладом про успішне навчання математиці японського сьоґуна європейцем, котрий був самоучкою, любителем, що було б неможливо у європейському суспільстві, дискурс якого чітко визначає категорію тих людей, що можуть міркувати про математику, навчати їй. До речі, наведена ситуація свідчить про продуктивність взаємодії різних дискурсів на противагу домінування одного. Проте соціальні інститути, незалежно від контексту, зберігають свою подібність. Скажімо, сучасні японські музеї, дійсно, мають європейські риси, але не через насадження, а в зв'язку з тим, що саме в Європі сформувалися оптимальні інституційні налаштування.

Вийшовши з теренів Європи, музей набув універсальних форм (так само, скажімо, як Афінська демократія). Тож дослідження «подібностей» може мати сенс. Воно дозволяє знехтувати історико-географічними особливостями і перевірити теоретичні гіпотези, замість того, щоб описувати екзистенційні випадки, які не піддаються узагальненню. Тут також доцільно звернути увагу на запропоновану Н.Талебом емпіричну «оману зеленого лісу», що полягає у тому, що надмірна увага до об'єкта може заважати успішному розв'язанню проблеми [485].

По-друге, Хупер-Грінхілл виступає категорично проти анахронізації музею. Дослідниця запевняє, що у цього інституту немає попередників і не варто їх штуч-

но відшуковувати. Водночас, у своєму історичному описі до XVIII ст., учена вимушена вживати поняття «музей» у лапках, щоб уникнути критики за анахронічність. Коли так, треба чітко визначити, внаслідок якого «дискурсивного розриву» виник сучасний музей і відкинути всі попередні епохи. Якщо це XIX ст., то немає сенсу розповідати про «музеї» епохи Відродження та пізніших часів.

По-третє, щоб віднайти розриви в історії музею, на думку Хупер-Грінхілл треба звертати увагу не на «норму», а на «аномалії». В зв'язку з цим незрозуміло, як сучасний музей, що в своїй діяльності разюче відрізняється, скажімо, від закладів кін. XIX – поч. XX ст., може розглядатися як частина модерної епохи. Виходить він є передвісником нового часу, або все ж, модерність вже відійшла у минуле. Щодо історичних узагальнень, то неясно, чому Е.Хупер-Грінхілл впевнена, що ірраціонального і метафізичного зараз менше, ніж у часи Відродження? Крім того, незрозуміло, чому основною ознакою Просвітництва є класифікація, коли сам Фуко класифікує народи на «історичні» та «неісторичні»? Хіба він належить до просвітників?

Відповіді на ці питання можна отримати розглянувши, які методологічні проблеми розв'язує дискурс М.Фуко. Філософ відчував слабкість позицій історизму, соціологізму, історицизму, психологізму тощо. І, головне, що Фуко бачив неможливість отримати теоретичні закони із історичного дослідження, проте вбачав за необхідне, все ж, поєднати теорію (філософію) та історію, уникнувши недоліків попередніх методологічних течій. На жаль, він вдався не стільки до критики цих гіпотез, скільки до їхньої імунізації від критики. Перш за все, М.Фуко відділив науку від інших форм пізнання. З одного боку, це правильно, тому що наукова форма пізнання не є єдиною. Існує досвід, метафізика, релігія тощо. Проте філософ прагнув не досягти демаркації, а навпаки, перемішати науку й не-науку, щоб нейтралізувати звинувачення у ненауковості. Отже, коли філософу вигідно, мова йде про науку, у разі критики він вже не знаходиться на полі квазінауки чи метафізики.

Другий прийом імунізації – це створення дискурсу. М.Фуко прекрасно продемонстрував технологію дискурсу на прикладах як з історії, так і сьогодення. Сам філософ виступає як майстерний будівельник дискурсу. Тому усі висловлені ним зауваження про диктат дискурсу стосуються і його власних міркувань. Філософ зазначає, що істинність детермінується дискурсом, а не критикою. А, отже, будь-які звинувачення в неістинності можуть бути спростовані за рахунок твердження про те, що це зовсім інший дискурс. Знову-таки, з одного боку, це виглядає логічно (закон тотожності). З іншого, це унеможливлює перевірку як висновків, так і засновків, котра може виходити за межі дискурсу. Фуко звертає увагу на те, що в рамках дискурсу можна табуювати певні теми, визначати коло тих, хто компетентний висловлювати свою думку тощо. Все це дозволяє уникати критики, закриватися від неї.

Ці методологічні прийоми добре проявилися в окресленні наукової позиції гуманітарних наук, здійсненої М.Фуко. Ці міркуванняі філософа важливі також з огляду на те, що, на думку Е.Хупер-Грінхілл, сучасні музеї мають органічно слідувати історичним закономірностям своєї епохи – стати осередками гуманітарних наукових досліджень (оскільки мова йде про «дух» чи «дискурс» епохи, виходить, що подолати історицизм за допомогою концепцій М.Фуко Хупер-Грінхілл не вда-

лося). Отже, М.Фуко безапеляційно (бо ж історично обґрунтовано) в рамках свого дискурсу зображає наукову сферу у вигляді тригранника, чи-то тривимірного простору [521]. На одній грані розміщують дедуктивні науки (математика та засновані на ній природничі науки). Зазначимо, що це фізикалістський підхід. Дедуктивна логіка застосовується в усіх науках [369]. На другій – емпіричні науки, серед яких, чомусь, превалюють соціальні. Розуміючи ту обставину, що наприклад, фізика також є емпіричною наукою, а в соціальних емпіричних науках, наприклад, економіці, застосовуються математичні методи, Фуко попереджає читача про те, що грані, природно, перетинаються. На останній грані розмістилася філософія, що опікується, переважно, гуманітарними проблемами. Але в цьому триграннику має бути четверта субстанція, яка чи-то заповнює площу утвореного трикутника, чи являє собою лінію, що включає три грані, але не заходить на площу, або ж формує окрему вершину, утворюючи чи-то промені, чи-то чотирикутник або якусь стереометричну фігуру.

Плутаючи читача геометричними метафорами, М.Фуко зазначає, що гуманітарні науки, власне, є лише квазінауками, але, ж і не полишає називати їх науками, незважаючи на логічні проблеми своїх міркувань. Не вдаючись до аналізу складних ієрархічних зв'язків, які не менш плутано вимальовує у своєму дискурсі М.Фуко, зазначимо, що гуманітарні науки своїм предметом, на думку інтелектуала, мають життя, роботу і мову людей. І запозичують методи економіки, психоаналізу та лінгвістики. Основним завданням гуманітарних наук є дослідження мови, котра в якийсь момент почала жити окремим життям. З усього цього можна зрозуміти, що гуманітарна наука має менше уваги звертати на зміст комунікації, а більшою мірою – на її процес, а також прояви людського несвідомого (суб'єктивного), інтерпретації якого не можна перевірити, хоча і можна об'єктивувати.

Отже, М.Фуко було доведено ненауковий статус гуманітарних наук (на відміну від емпіричних соціальних). Але якщо взяти дискурс сам по собі, то можна віднайти найрізноманітніші аргументи на користь як за, так і проти їхнього наукового статусу. Що в цьому випадку робити музеям, чи зберігається їхній науковий статус, чи вони перетворюються на осередки дискурсивних практик, що не обов'язково укорінені в науці, залишається незрозумілим. Звертає на себе увагу те, що хоч М.Фуко і висловлює повсюдну огиду, викликану структурами і класифікаціями, він сам вибудовує класифікації та структури (філософ, зрештою, і сам зізнається, що не може цього позбутися, як би не намагався; наукова чесність, притаманна М.Фуко, безперечно, значно підвищує цінність дискурсу філософа, який високо позиціонується науковцями по всьому світу). Мабуть було б краще виходити із тих проблем, що лягають в основу гуманітарних досліджень, а не застарілої та зовнішньої по відношенню до наукової творчості соціально, економічно та історично обумовленої класифікації наук за предметними областями [367]. Але, це суперечить концепції Фуко, який, якраз наполягає на необхідності звертати увагу на контексти, які повелівають людьми супротив їхньої волі.

Водночас, владність дискурсу виглядає дещо надуманою. По-перше, неясно, як сформувалася оригінальність дискурсу Фуко, якщо на його думку, будь-які окремі дискурси всього лиш резонують із домінуючим. По-друге, диктат дискурсу

стосується більше самого Фуко – він потрапляє під вплив своїх міркувань, і вважає, що не має права від них відхилитися, а, отже, відмовляє собі у праві на самокритику. З усього цього, втім, можна зробити позитивний висновок: треба сумніватися і критикувати будь-який дискурс і, тим більше, не нав'язувати дискурс Фуко музеології. Це не може бути самоціллю, крім випадків, коли дискурс Фуко дозволяє критикувати існуючі музеологічні дискурси та формувати нові. Приведення міркувань про музей у відповідність з дискурсом Фуко значно звужує можливості наукової музеологічної креативності. Найбільша пізнавальна користь обумовлена зіткненням різних дискурсів, а не генералізацією думки довкола однієї концепції.

В результаті імунізації, міркування М.Фуко привели до наслідків, що суперечать декларованим ним намірам. Перш за все це стосується історицизму. Незважаючи на гуманістичний посил, на негативне ставлення до будь-яких проявів несвободи, М.Фуко прийшов до думки, що історичний процес визначає дискурс, який непідвладний суб'єктам, що перебувають в його жорстких рамках. Єдина відмінність від історицистських гранд-наративів полягає у тому, що дискурси не мають кінцевої точки розвитку, вони не прогресивні і не регресивні, і тривалість їхньої влади обмежена. Але людина не спроможна змінити ні свій внутрішній, а ні зовнішній світ (до якого належать інституції). Отже, будь-які історичні дослідження музеїв стають непотрібними. Достатньо з'ясувати пануючий дискурс.

Щодо соціологізму та історизму, то замість них М.Фуко пропонує приділити увагу контекстам, виділивши у них певні повторюваності, що характеризують епоху. Під цим евфемізмом хоч і не приховуються історичні закони, але, все ж, мова йде про певні закономірності розвитку. На думку філософа, ці контексти мають «заговорити». В одному зі своїх творів М.Фуко висловлює думку про те, що йому хотілося б, аби дискурс промовив себе через нього, і зникла необхідність його видобувати [519]. Здається, що правильно налаштоване спостереження дозволяє віднайти, справді, об'єктивні фактори соціального життя у ту чи іншу епоху, в конкретних географічних умовах. Саме тому Фуко високо цінує К.Маркса (економічні закони), З.Фрейда (психологічні закони) та дослідників у галузі філології та лінгвістики. Але ця об'єктивність оманлива в тому сенсі, що соціально-історичне буття не промовляє саме собою. Його можна «запитати», поставивши наукову проблему та запропонувавши гіпотезу як її вирішення.

В зв'язку з цим, постає питання про сенс історії. На думку М.Фуко, цей сенс міститься у дискурсі, котрий для кожної епохи є своїм. Таким чином, дискурс сучасної епохи не може цікавитися дискурсом минулих епох, тому що між ними утворилися «розриви». Отже, сенс історичного дослідження полягає, фактично, у ситуаційному аналізі, що спрямований на пошук цього дискурсу. Проте сенсів історії може бути набагато більше. Це може бути, наприклад, новий ракурс дослідження, виходячи із актуальних умов, у яких перебувають історики. Або спроба перевірити теоретичну гіпотезу за допомогою емпіричного історичного матеріалу. Також історичні дослідження проводяться задля інституційного аналізу. Звісно, дослідження минулого здійснюються також щоб перевірити історичну гіпотезу (інтерпретацію). Сам Фуко здійснював історичне дослідження, побудоване довкола історичної гіпотези про соціально-економічні причини «безумства», що не

мало нічого спільного зі сучасними медичними категоріями [518]. Проте ані археологія знання, ані генеалогія, які є лише одними із багатьох підходів до тлумачення минулого, не надають історії сенсу. А дискурсивний підхід знову приводить до історицистського розуміння минулого.

Зрештою, інституційний аналіз музею передбачає критичне ставлення до дискурсів (дискурсивні пастки для наукового критицизму добре роз'яснені у творах М.Фуко [517, 519, 521]), увагу до технологічних аспектів роботи музеїв, що проявляються або, навпаки, нівелюються за тих чи інших історичних умов (це дозволяє краще зрозуміти можливості використання музею), фіксувати проблеми і помилки використання музею впродовж його історії, не зводити розуміння гуманітарного знання до комунікації та суб'єктивних інтерпретацій в ході аналізу музейних репрезентацій, заглиблюючись у їхній зміст.

На методологію історизму та соціологізму спирається у своїх працях К.Хадсон [613, 524]. Дослідник мав на меті (хоч прямо про це не заявляє) запропонувати щось на зразок еволюції музеїв, відзначивши фактори, що є вирішальними при «музейному доборі». Зрештою, основною тенденцією в розвитку музеїв Хадсон вбачав у емансипації відвідувача, збільшенні транспарентності та клієнтоцентричності цих інститутів, покращенні ергономіки репрезентацій [613]. Найбільш важливим фактором дослідник вважав відповідність соціальній, культурній та політичній кон'юнктурі, що склалася у той чи інший історичний період. А сама еволюція закладів відбувається за рахунок «впливових музеїв» [524].

Цим концептом дослідник позначав інституції, які вперше успішно впровадили у свою практику інновацію, яка згодом стала масовою. Імплементація інновацій може розглядатися за аналогією із пристосування видів. Звідси, цілком логічно, що лише рішучі музейні трансформації, на думку К.Хадсона, унеможливлюють колапс музею як соціокультурного інституту. Через це музеолог із недовірою та скепсисом дивиться на більш примітивні й архаїчні музеї, що сформувалися на базі давніх колекцій пам'яток. Наприклад, до переліку 37 «впливових музеїв» не включено жодного італійського [524, с. 6]. При тому, що в ході своїх міркувань Хадсон зазначає, що Італія, разом із Францією, Німеччиною та Англією, належала до країн, що утворювали музейний світ до 1880-х рр. [524, с.14]. «Впливовість» «архаїчних» музеїв була скороминущою. А художні музеї (галереї) з їхніми тривіальними репрезентаціями, що знаходять свій вияв, переважно, у розвішених на стінах картинах, розглядаються як «відсталі діти музейного сімейства» [524, с. 153]. В зв'язку із цим, треба зауважити, що виживає не найсильніший із видів чи типів музеїв, а лише той, хто краще пристосувався до історико-соціальних умов. І, можливо, саме архаїчні музеї, що продовжують існувати дотепер, продемонстрували найвищий рівень вітальності. Отже, консервативність є не менш важливою за інновацію.

Еволюціоністські конотації має також широко розтиражований вислів К.Хадсона про місцеві відмінності музеїв, для кращого роз'яснення яких він вдався до аналогій із християнством, яке у кожній країні (континенті) має свої особливості [524, с. 11]. Водночас є щось «сутнісне» в усіх музеях (як і церквах), що дозволяє ідентифікувати його незалежно від місцевих умов. Подібно до цього і деякі сімейства звірів мають

свої особливості: наприклад панди своєю поведінкою і способом життя значно відрізняються від білих ведмедів. Але і ті й інші належать до «ведмежих».

На думку Хадсона, механізм поширення більш розвинених «видів» музеїв залежить від інтенсивності комунікації. Музейники, подібно до бджіл, розносять пилок музейним садом, поширюючи інноваційні ідеї таким чином, що музеї, які не додумалися до інновації просто копіюють передові досягнення. В цьому Хадсон бачить і певну небезпеку, що музеї можуть аж занадто уніфікуватися і, зрештою, розвиток припиниться, тому що зникне видове різноманіття. Водночас, поява «впливових музеїв» не надто залежить від комунікації (тому що, з логічної точки зору, у такому випадку нічого нового, крім наслідування готових зразків, утворитися не може). Дослідник вважає, для створення інститутів нового типу та, навіть, наслідування новітніх музейницьких форм, потрібні інноваційно мислячі люди (наділені «гостротою бачення та ментальною оригінальністю»), сприятливий соціальний клімат та засоби для пропаганди нового мислення [524, с. 12]. Іншими словами, соціально-історичні умови мають бути несприятливими для музеїв старої формації та сприятливими для нововведень.

В зв'язку із наведеним, варто висловитися щодо еволюціоністських ідей в соціогуманітарних дослідженнях, а також соціологізму та історизму в цілому, та щодо міркувань К.Хадсона зокрема. Теорія еволюції має дуже високу привабливість, оскільки, є, фактично, історичною інтерпретацією, внаслідок якої можна виділити певні природні закономірності,чого в історії соціуму досягти так і не вдалося. Щоправда, закон, що лежить в їхній основі, залишається неясним. Оскільки історія життя на Землі є унікальною, може виявитися, що виявлені закономірності є всього лише вправним описом перебігу подій. В зв'язку з цим, екстраполяції еволюційних закономірностей на суспільну сферу видається нерелевантним. Тому що тоді необхідно буде припустити, що є певний холічний закон, котрий визначає увесь суспільний розвиток. Він прихований від нас, але ми можемо спостерігати похідні від нього соціальні закономірності [364, с. 121-138].

Зрештою, необхідно зафіксувати усі закономірності в усіх галузях суспільного життя (серед яких і музейна справа), щоб віднайти загальний соціальний закон. Водночас, важко окреслити закономірності не маючи гіпотези самого закону. У своєму дослідженні Хадсон намагається комбінувати ці закони, відштовхуючись від комунікації (виклику) та видатної особистості, що зростає за певних соціальних умов, серед яких чільне місце посідають економічні умови, які обумовлюють необхідні політичні та культурні опції. Можна припустити, що в даному випадку, ми спостерігаємо вплив концепцій А.Тойнбі [494] та марксизму на К.Хадсона. Ці теорії зближують історизм та соціологізм з історицизмом, пізнавальні хиби якого розглядалися вище. Втім, метод проб і помилок характерний як для природної еволюції, так і для розвитку суспільства. Якщо поглянути на ці процеси під таким кутом, то закономірності, засновані на універсальних історичних та соціальних законах, зникають. І теорія впливових музеїв набуває ознак навіть не описової теоретичної гіпотези, а однієї з історичних інтерпретацій.

До речі, наведені міркування про підоснову гіпотез та інтерпретацій, висунутих К.Хадсоном, є прикладом методу, протилежного до соціологізму та історизму, але

більш дієвого. Так, із аналізу текстів дослідника вдалося з'ясувати, що він знаходився під впливом теорій своїх видатних співвітчизників – Дарвіна й Тойнбі, що є цілком природним. Але протилежна операція не виглядає такою ж ясною. По-перше, важче окреслити коло усіх мислителів, що могли мати вплив на міркування Хадсона і є або були його співвітчизниками. По-друге, можна випустити з поля зору марксизм, популярність якого в колах британських інтелектуалів не була однаковою.

Що ж до історизму та соціологізму, в контексті дослідження музейної справи К. Хадсон сам дивується із того, що незважаючи на усі складнощі, в тому числі, економічного характеру, кількість музеїв у світі збільшується, і це стосується, навіть, бідних країн. Десь більшу роль у створенні і підтримці музею відіграє бізнес, а десь держава, і ці обставини не залежать ні від могутності (слабкості) капіталу, ні від етатичних тенденцій, ні від рівня освіченості підприємців або політиків. Хоча, звісно, не можна відкинути ні впливу місцевих традицій, ні локальної конфігурації інститутів. Це тягне за собою дослідницьку необхідність інституційного та ситуаційного аналізу, замість того, щоб шукати тривіальні відповідності загальним тенденціям у будь-якому суспільстві, наприклад, накидання капіталістичних відносин на культурну сферу, або поширення націоналістичних ідеологій, або урбанізацію чи будь-що подібне до цього. Дослідження соціальних інститутів і традицій, серед яких музеї та музейництво, краще вибудовувати довкола гіпотез та інтерпретацій, базованих на досвіді вирішення проблем теоретичного та практичного характеру. Зрештою, це дасть можливість оцінити вплив більш загальних тенденцій.

Якщо застосовувати підходи, засновані на соціологізмі та історизмі, музеї, справді, можна розглядати як щось на кшталт дзеркал суспільного життя (дуже поширена метафора). Проте здатність відображати не передбачає можливості виправлення суспільних проблем. Такий музейний функціонал виглядає дуже збідненим. Невже ці музеї-дзеркала настільки необхідні й немає іншого способу відображати соціальні проблеми? Невже їхнє дослідження зводиться до фіксації відображень, що суспільство транслює на них? Там, де Хадсон виходить із соціологізму та історизму, музей цілком логічно лише «підтверджує» загальні історичні та соціальні тенденції. Але там, де К.Хадсон вдається до аналізу соціальних інститутів і традицій, оприявнюються важливі соціальні проблеми (в тому числі, хронічні, що з часом почали розглядатися як норма), які не може показати «дзеркальний» підхід. Проте, як вважає дослідник, більш корисним є слідування все мінливішій соціальній кон'юнктурі – музей має приводити себе у відповідність із загальними тезнедціями.

Зрештою, не дивно, що К.Хадсон вважає (полемізуючи із Я.Єлінеком), що музей інструментально неспроможний вирішувати соціальні проблеми, а може лише «виявляти їхню сутність» [524, с. 151]. Серед цих проблем, котрі дослідник більш схильний називати «дилемами», «устремліннями», «утрудненнями» та «перспективами», Хадсон виділяє п'ять. Перша – це погіршення екологічних умов. Друга – слабкість контролю над концентрацією політичної влади, зумовленої економічними та технологічними чинниками. Третя – відсутність покращення від деколонізації (можна говорити ширше, – руху за емансипацію). Четверта – гіперспеціалізація «третього світу» (поняття за К.Поппером), що зумовлює профанацію та імітацію науки і мистецтва, а також зневіру у цих видах діяль-

ності з боку тих, хто його не розуміє, навіть тоді, коли ці твори не є фейковими. П'ята – розшарування обумовлене не лише фізичними, біологічними, економічними факторами, а й духовними – зокрема, виникнення інтелектуального пролетаріату, котрий визискується абстрактними системами (проблема «абстрактного суспільства» за К.Поппером [355, с. 194-198]). Означити наведені «дилеми» та виявляти їхню сутність музей може за умови свого надійного інституційного функціонування. Воно має базуватися на міцному фінансовому підґрунті, що можливе за умови релевантності музею політико-економічній ситуації в суспільстві, інтенсифікації зв'язків із місцевою громадою, а також на надійній науковій основі.

На думку Хадсона, наведені п'ять «тенденцій» породжують серед широких верств суспільства невпевненість у завтрашньому дні, в той час як озброєні інтелектом еліти, як можна зрозуміти з міркувань дослідника, ясно бачать майбутнє [524, с. 152]. Саме тому, музеї мають стати місцем, що дозволить зробити елітну впевненість егалітарною. До цього К.Хадсон додає, що «служіння суспільству» є занадто неточним поняттям і вважає за потрібне говорити про конкретні соціальні потреби, які може задовольнити музей. Проте, за будь-яких обставин, цей інститут буде всього лиш відображати «історію суспільства», єдине що, музей має відмовитися від штучної сепарації різноманітних соціальних сфер, синтезуючи розрізнені елементи оточуючого світу [524, с. 154].

Незважаючи на те, що К.Хадсон не схильний говорити про соціально-культурні проблеми, виділені ним «дилеми» все ж мають гострий характер. До методологічних заслуг науковця належить те, що науковець пов'язав ідею інституційної трансформації музею зі здатністю цього закладу розв'язувати соціальні проблемами. Також на користь міркувань автора говорить те, що він чітко показав, як від цих соціальних проблем (котрі можуть не усвідомлюватися широкими колами громадськості) необхідно переходити до суспільних потреб, що з них випливають і які є більш відчутними для громади. Лише так музей може укорінитися у реальному житті, зробивши напрацювання «третього світу» утилітарними.

Проте викликає заперечення теза Хадсона про те, що музей має відповідати соціально-економічній та соціально-політичній кон'юнктурі, не здатний розв'язувати соціально-культурних проблем та є лишень осередком соціальної історії. Якщо поглянути на ці три тези з позиції К.Хадсона, то все виглядає цілком логічно. Музей, який або занадто архаїчний, або занадто інноваційний не зможе вижити. Оскільки музей пов'язаний лише з історією, то він може лише показати як суспільство функціонувало до сьогоднішнього дня. Проте вироблення нових технологій – це справа суспільних практик, які, згодом опиняться в музеї, але вже після необхідних випробувань, здійснених безпосередньо в житті (а не на якій-небудь «чернетці»). Як вважає Хадсон, музей може лише надихати, проте не конструювати реальність та готувати проекти майбутнього – будучи такою «чернеткою». Хоча якимось чином цей інститут має вселяти впевненість у майбутньому, очевидно, прогнозуючи позитивний розвиток подій. Замість проектів, які будуть проходити апробацію – віщування.

В цілому, варто підкреслити серйозну увагу К.Хадсона до технологічних аспектів, як у побудові музейної роботи, так і музейній репрезентації. Техноло-

гічний аналіз видів людської діяльності має посідати чільне місце в експозиції. Наприклад, Хадсон наголошує на тому, що мистецтво штучно розділене із ремеслом. Тому мистецькі музеї мають демонструвати технології художньої творчості. Маємо , навіть, приклади реалізації подібних ідей. Зокрема, вона була нещодавно імплементована на виставці «Відбиток» у Мистецькому Арсеналі [87]. Варто зауважити, що в експозиційному просторі, за прискіпливою увагою до технологій виготовлення графічних творів, загубилися задуми художників, втілені у різноманітні відбитки. А художні смисли, переважно (якщо не завжди), несуть у собі ту чи іншу соціальну технологію. Тож, можна припустити, що музей (не лише художній) має більшу увагу приділяти соціальним технологіям: бути не осередком суспільної історії, а культурною апробаційною лабораторією (питання полягає лише у тому, що можна розглядати як лабораторний «матеріал» музею, та який спектр соціальних технологій традицій та інституцій він може охопити). Тим більше, що багато дослідників звертають увагу на «стиснення часу» – тенденції до зменшення темпорального відрізку між винаходом і впровадженням інновацій. Таким чином, музей може не лише констатувати історичні зміни, а й приймати участь у суспільних трансформаціях, виступаючи як інструмент лабораторної апробації та чогось на зразок «клінічних випробувань» [486], коли результати музейного лабораторного дослідження розкриваються через репрезентацію, яку відвідує публіка.

Отже, музей пов'язаний не стільки з історією суспільства, як із соціальним досвідом. Він може виступати як фактор розв'язання суспільних проблем, не лише висвітлюючи їхню «сутність», а й пропонуючи шляхи розв'язання. Звідси, можна поставити під сумнів тезу про те, що музею не лише варто дотримуватися соціально-історичної кон'юнктури, а й неможливо вийти за її рамки. Якщо так, то музей не може бути фактором змін, тому що і його інституційна форма, і запропоновані ним репрезентації є всього-лиш тавтологією по відношенню до оточуючої дійсності, під диктовку якою музей нібито працює. Враховуючи це, можна запропонувати дві концепція. Відповідно до першої, соціальні інститути поділяються на ті, що є драйверами розвитку та ті, що пасивно слідують загальним соціальним тенденціям. Згідно з другою, жоден інститут не може змінити існуючу соціальну кон'юнктуру. Таким чином, виходячи із другої концепції розвиток суспільства неможливий взагалі. З міркувань Хадсона можна зрозуміти, що інститути-драйвери все ж є. До них, насамперед, належать політичні та економічні інститути (марксистський «базис» і «надбудова»), а також дієві люди, що здатні вийти за межі усталених патернів.

Оскільки музей не має ні політичної могутності, ні надійного економічного підґрунтя, він опиняється серед інститутів, що не здатні справити вирішальний вплив на суспільний розвиток. Але якщо припустити, що музей запропонує репрезентації, що не відповідають наявній кон'юнктурі, а його інституційна структура буде відповідати задачам побудови інновацій, що покликані змінити існуючі патерни (а не, наприклад, моделі бюрократичної контори, чи корпорації), то він міг би бути фактором змін. Отже, за рахунок репрезентацій, музей міг би змінювати як суспільство, так і самого себе. Але у запропонованій Хадсоном парадигмі це неможливо, тому що кількість інститутів-драйверів чітко обмежена. Саме тому

учений наголошує на важливій ролі для музеїв фінансового забезпечення та політичного сприяння. Але, водночас, Хадсон звертає увагу і на наукову складову, що має суспільнотворчий потенціал. Теоретичне підґрунтя здатності будь-якого інституту виступати як фактор змін, можна віднайти в теорії ризоми та фрактальності, які можуть бути перевірені на основі історичного емпіричного матеріалу, проти не випливають із історичних досліджень та соціологізму.

Підсумовуючи міркування К.Хадсона про музейну еволюцію, базовану на історизмі та соціологізмі, варто зазначити наступне. Обрані дослідником методологічні підвалини значно баналізували його цікаві пошуки, спрямовані на виявлення оптимальної музейної моделі. Вони не дозволили в повній мірі розкритися його поелементному соціоінженерному підходу, якого так бракує гуманітарному знанню в цілому, та музеології і музейництву зокрема.

Що ж до історичного підходу в дослідженні музею як технології, треба сказати, що він є привабливим для дослідників і корисним для практики з огляду на те, що дозволяє з'ясувати історичні нашарування музейного інституту. Завдяки цьому можна побачити ті аспекти його роботи, що вже втратили свою ефективність, але продовжують здійснюватися з огляду на повагу до традиції. Проте історичний наратив про музеї не дає відповідей на теоретичні проблеми, хоча й несе в собі важливий пласт, насамперед, негативного досвіду музейної діяльності. Сама по собі історія не може промовити, якщо її не запитати. Саме тому методологія історицизму не є продуктивною, а на практиці, при втіленні побудованих на її основі теорій, зазвичай, виявляється шкідливою.

Втім, музей, лише частково дотичний до великих історицистських оповідей. Дослідники штучно доєднують цей інститут до гранд-наративів історичного та теоретичного спрямування. Можливо, це і на добре, але окремого, власне, музейного великого наративу так і не було розроблено, так як музей розглядається як щось підвладне і вторинне, порівняно з величним плином історії (в основному, політичної, економічної та воєнної). Історизм та соціологізм також змушують розглядати людську діяльність крізь нездоланні рамки: хоч і не історичних законів, але всевладних, обмежених у часі та просторі тенденцій. Тож, найбільш продуктивним для теоретичної розробки музею як соціокультурної технології є звернення до історії музею як емпіричного базису для інституційного та технологічного аналізу. Багатий музейний досвід вдалося накопичити, насамперед, завдяки ґрунтовній праці дослідників, зокрема, тих, чиї важливі праці були розглянуті у цьому блоці.

2.2. Прикладні дослідження музею як соціально-культурного інституту

Прикладні музеологічні дослідження не мають тісного зв'язку із теорією: вони більшою мірою спираються на історію, яка постачає емпіричний матеріал. Ніби, наслідуючи метод емпіричних наук, на музеологію покладається узагальнення спостережень за музейним інститутом. Перевагою такого підходу вважається тісний зв'язок із практикою: наукові дослідження узагальнюють музейницький

досвід. Прикладні дослідження, в цьому випадку, «прикладаються» не до теорії, а до практики. Зрештою, теорія постає як узагальнення практики.

Є підстави сумніватися в зазначеному векторі розвитку музеологічного знання. Якщо розглядати науку виключно як опис, відображення суспільного досвіду, то, виходить, що нічого нового, крім досвіду, отримати не вдасться. Оскільки досвід може узагальнюватися за допомогою інструкцій або правил, то наука, взагалі, виявляється зайвою. Зважаючи на наведені критичні зауваження, розглянемо детальніше прикладний напрям музеологічних досліджень, присвячених музею як соціально-культурній технології.

Тісний зв'язок історичної та прикладної музеології знайшов свій вияв у працях Ж.Базена. В цілому, в міркуваннях ученого спостерігається вплив історицизму в його платонівському вигляді: інновації ведуть лише до погіршення ситуації. Ж.Базен (до речі, фаховий музейник, котрий майже півтора десятиліття працював на посаді куратора у Луврі), використовуючи для сучасних йому музеїв (ІІ пол. 1960-х рр.) епітети «вампіри», «недоброякісні утворення» [33, с. 283]. Згідно з точкою зору дослідника, висловленою ним у праці «Музейний вік» [569], розквіт музеїв припав десь на кін. XVIII – XIX ст., коли ціни на твори мистецтва були низькими, а музеї являли собою аристократичні інституції, куди великодушно допускалися й інші верстви населення (але не у спеціальні зали для вищого світу).

У ХХ ст. музеї поступово перетворюються на «клініки» для творів мистецтва. Кураторів турбувала лише консервація і демонстрація пам'яток (всім охочим). Музеї перестали бути провідними осередками інтелектуального та культурного життя. Війни та тоталітарні режими остаточно знищили стару музейну інституцію. Наприклад, на зміну довоєнному (до 1914 р.) чистому й піднесеному патріотичному вихованню прийшла примітивна у засобах і цілях політична пропаганда. У ІІ пол. ХХ ст. музей перетворився на *індустрію*, орієнтовану на масові потреби, а не смаки істеблішменту.

Ж.Базена дратувала «виробнича» необхідність оновлення експозицій, ажіотаж довкола нових проектів музейної архітектури, розростання господарської інфраструктури музею, уподібнення до корпорації. Під критичний удар дослідника потрапили й часті тимчасові виставки («блокбастери»), перманентні пошуки нових репрезентацій минулого. Проте найбільше науковця спантеличували величезні маси людей, що заполонили музейні зали. Постійні скупчення людей, котрим відвідування музею не надто допоможе підняти свій низький культурний рівень, не дають можливості справжнім поціновувачам мистецтва, інтелектуальній еліті споглядати й досліджувати художні твори. В той час, як натовп спроможний отримати лише поверхневий комунікативний досвід.

Незважаючи на бурхливе розширення музейних мереж, Базен передчуває смерть великої кількості музейних інституцій. На думку вченого, певні перспективи на виживання зберігають лише американські музеї. Вони достатньо віддалені від держави, проте мають статус поважних закладів. Могутні музеї Сполучених Штатів з одного боку загартовані конкурентним бізнес-середовищем, а з іншого, мають переваги поряд з іншими культурницькими індустріями завдяки традиційній філантропії, спонсорству й меценатству. Зауважимо, що наведені міркуван-

ня були б дуже корисними для тих, хто в сучасних українських недорозвинених ринкових реаліях екзальтовано ратує за некритичну капіталізацію музейництва, посилаючись, нібито на західний досвід і наукову думку. Як бачимо, критиці цих процесів уже не менше шестидесяти років, які були на наших теренах з різних причин пропущені.

До заслуг Ж.Базена варто віднести чітку функціональну профілізацію музею. Наприклад, мова йде про найдревнішу із функцій, пов'язану зі збереженням історико-культурних цінностей як скарбу – реліквій, що викликають захоплення й благоговіння. В цілому, дослідник високо оцінює хранительську місію служителів музейного культу. Але найкращим прикладом цьому, на думку Базена, є не європейські кунсткамери, а храмові зібрання Японії, наприклад, монастир Тодай-ічжі у Нарі, заснований ще у VIII ст. [569, с. 34].

Також Базен запропонував своєрідне бачення науково-просвітницької діяльності музею. Наприклад, К.Хадсон вважав елітизм недоліком музею, наголошував на необхідності зробити музейні репрезентації доступними, навіть, для непідготовленого відвідувача. Взагалі, Хадсон виходив із того, що змовницький ореол музейницької спільноти шкодить іміджу музейних закладів. Натомість Ж.Базен був переконаний у тому, що лише еліта, озброєна необхідним культурним капіталом може виготовляти щось на кшталт найкращих інтелектуальних страв. В цьому полягає витончена науково-дослідна робота музею. А для всіх інших вистачить і недоїдків. Ця метафора, запропонована тут як ілюстрація міркувань Базена, демонструє розуміння інтелектуалом завдань просвітницької роботи. На думку вченого, музеї належать істеблішменту – політичному, економічному, науковому. Зміна цього статусу знищить музей. Тут надзвичайно сильно відчувається вплив платонівської філософії. Можна припустити, що автор переживав наслідки сильного цивілізаційного напруження, пов'язаного із «бунтом мас». До науково-просвітницької концепції музею в трактуванні Ж.Базена варто додати, що музей розглядається як науково-дослідний інститут, атмосферний простір, що ілюструє наукові досягнення й надихає до нових наукових звершень.

Про політичну і ринкову функції музею, яким Базен приділяє значну увагу мова вже йшла вище. Проте важливо зауважити, що учений чітко дає зрозуміти, що музей у будь-якому випадку перебуватиме у залежності від могутніх суперінститутів, що черпають свою силу від капіталу та політичної влади. Водночас, дискурс Базена наповнений невдоволенням від такого стану справ. Дослідник прагне збереження автономності музею. Можливо, це обумовлене тим, що музей залишається чи не єдиним прихистком еліти. Проте, в даному випадку, для дослідження музею з інституційної та технологічної сторони це важливо з огляду на те, що Базен піднімає важливу наукову проблему: чи може бути музей ефективним як суспільний інститут, коли він виконуватиме лише завдання, чи забаганки його частини? Чи може музей бути корисним всупереч маркетизації та диктату юрби, емоціями якої часто маніпулюють: начебто захищаючи інтереси широких верств населення, насправді маси змушують діяти собі на шкоду. Як не парадоксально, з огляду на міркування Базена, можна ставити питання про те, чи може музей

убезпечити широкі верстви населення від диктату еліт, щоб нарешті, звичайні громадяни змогли досягти успіху на шляху до спільного блага?

Розглянувши критично міркування Ж.Базена, можна перейти до оцінки результатів його дослідження і, звісно, ефективності застосованої ним методології. На жаль, незважаючи на високу проникливість, учений не шукав вирішення порушених ним проблем. Або ж проблем, що можна порушити, виходячи із його міркувань. Як дослідник Базен бачить себе у ролі стороннього скептично налаштованого спостерігача. Він лише описує процеси, хоч і розкриває в ході дескрипції ті аспекти, які не були виявлені раніше.

Дослідника не ставить собі за мету перевірку гіпотез в ході спостереження. Базену, за результатами порівняння сучасності та минулого музейної справи, не залишається нічого іншого, окрім як висловити своє невдоволення, й ностальгувати за втраченим «золотим віком» музеїв. Проте, якби Ж.Базен відкинув песимістичну історицистську концепцію Платона і замінив її, скажімо, теорією опціональності, то результати дослідження могли б бути більш цікавими.

Опціональна теорія або теорія музейного функціонального гібриду полягає у тому, що в ході історичного розвитку музей, переживаючи різноманітні стреси, загартовувався, розширюючи спектр функцій, які він може виконувати. Чим більше опцій, тим вітальнішим є музейний інститут, оскільки функціональні опції дозволять музею пристосуватися до найрізноманітніших соціально-економічних, соціально-культурних та соціально-політичних умов. Проблема полягає, зокрема, у тому, щоб за виживанням за будь-яку ціну, музей не втратив своєї соціальної утилітарності. Мова йде не про інституційну ідентичність, яка розглядається як щось сутнісне і незмінне, а саме зосередженні зусиль на реалізації тієї функції, що робить музей максимально корисним для суспільства. Ця функція з часом, зрозуміло, може змінюватися. Тож вся складність полягає у тому, щоб розрізнити мінливу кон'юнктурність (наприклад, політичне і ринкове прислужництво музею, з критикою якого виступає Ж.Базен) та важливі соціальні проблеми, які може розв'язати музей та які обумовлюють суспільний запит (котрі випливають із міркувань ученого і були описані вище).

Підсумовуючи, можна зазначити, що прикладному дослідженню Базена бракувало соціально-інженерних гіпотез, пов'язаних із музейним інститутом, що мали б слугувати вихідною точкою для дослідницьких пошуків. В даному випадку маємо справу із типовим виявом проблеми індукції. Сам перебіг подій не дає можливості передбачити майбутнє [485]. Як, скажімо, розвиток храму-музею у японській Нарі жодним чином не свідчив про капіталізацію музейного інституту. Зрештою, не потрібно віщувати песимістичну або оптимістичну перспективу музею: майбутнє цього інституту залежатиме від зусиль, докладених до його проектування, зокрема, закладених у музеологічних працях.

Соціально-інженерна гіпотеза музею як «енергетичної станції» («powerhouse»), була покладена в основу прикладних досліджень практикуючого музейника А.Дорнера. Він здобув яскравий практичний кураторський досвід у 1920-1930-х. рр., зокрема, перебуваючи на посаді директора Ганноверського музею. Дорнер одним із перших зрозумів, що створення музейної експозиції передбачає єдність ідейного та

художньо-архітектурного рішення – музейного дизайну. Для цього Дорнер запросив до співпраці авангардиста Еля Лисицького. В результаті їхньої колаборації з'явився знаменитий «Абстрактний кабінет» як складова частина експозиції Ганноверського музею. Кабінет був побудований рекурсивно. Він демонстрував сучасне мистецтво (починаючи від Сезанна) засобами того таки сучасного мистецтва, демонструючи, насамперед, високу мінливість художніх та суспільних процесів.

Також Дорнер працював над створенням ще однієї виставкової зали із авангардистом Л.Могой-Надем, маючи показати вплив технічних засобів (насамперед, кіно) на мистецькі технології. Ці виставкові простори мали на меті фізично й духовно занурити відвідувача в інтенсивне рефлексійне сприйняття нових трендів сучасності. Музей розглядався як засіб модернізації соціуму, а не місце, що їй непідвладне. В зв'язку із утвердженням нацистської влади ці проекти, що були яскравим проявом «дегенеративного мистецтва», зрештою, були згорнуті [587, с. 17].

Працюючи у комісії з охорони нерухомих пам'яток, Дорнер зауважував, що збереження якомога більшої кількості старовинної архітектури є примітивним культом, при тому, що саме життя ґрунтується не на накопиченні старих речей, а постійній переробці спадщини, трансформації. Тому збережені мають бути, насамперед, ті об'єкти, що відображають зміни [587, с. 17] – те, що було в свій час важливим для прогресу або зберігає цей прогресивний потенціал на сьогодні. Все, що не підпадає під означений критерій, або ж заважає вільному руху енергії життя, може бути еліміноване.

Говорячи про креативний потенціал минулого, Дорнер, водночас, намагався амортизувати авангардну схильність до футуристичної «неоманії». Остання прагне змін заради змін, пропагуючи зневажливе ставленням до минулих досягнень – огульного визнання їх застарілими. Такий підхід є зворотною стороною забобонної реліквійності по відношенню до пам'яток. Саме тому Дорнер критикує футуристичну парадигму так само як і консервативну. Це цілком логічно також з огляду на те, що нове виявляється лише на контрасті зі старим, тому відкидати спадщину непрактично. Без багажу минулого важко уникнути повторення історії. Відкинувши вслід за футуристами усю спадщину, приходимо до наслідків, що протилежні прагненням футуристів. Замість роботи над новими проектами, творці будуть вимушені заново переживати увесь негативний досвід. А результат буде, імовірно, тим самим: можна буде отримати культурну спадщину, майже ідентичну наявній. В зв'язку із цим, А.Дорнер, фактично, розглядає музей як лабораторію [316], в якій інновації міцно стоятимуть на ґрунті досвіду. Ця думка не була кардинально новою. Так само бачили функцію музейного інституту більшість авангардних митців та музейників, серед яких, наприклад, В.Василько, Л.Курбас, К.Малевич, А.Барр та ін. [1, 408, 548, с. 51].

В своєму дослідженні А.Дорнер підкреслює, що його концепція була сформована в ході практичної діяльності, а не виросла із якої-небудь теорії [587, с. 15]. Водночас, учений звертає увагу на те, що його міркування співзвучні із прагматизмом Дж.Дьюї та надають їм необхідне філософське підґрунтя. В найбільш загальних рисах, філософія прагматизму може бути зведена до того, що істинність визначається практичною корисністю висунутої ідеї. Якщо мова йде про наукову діяльність, то цей критерій критикується як інструменталістський [367].

Інструменталізм робить неможливою теоретичну науку – всі дослідження набувають прикладного характеру, тому що «теорія» є лише засобом обчислення, розв'язання типових задач у певних умовах. Інструменталістський підхід не містить в собі роз'яснення технології спростування теорій. Хоча, застосування теорій як інструментів може показати межі її застосування. Надати інформацію для того, хто бажає спростувати теорію, але не для того, хто лише збирається її використовувати як засіб розв'язання задач (той просто не буде застосовувати її у тих випадках, де теорія не працює). Отже, теоретичний розвиток обумовлений зусиллями зі спростування теорій, а не їхнім застосуванням. Таким чином, інструменталізм та його відгалуження – прагматизм – не пояснюють розвитку науки і технології пошуку наукової істини. В той же час, в практичній площині, наприклад, для соціально-інженерної роботи, він може бути дієвим. Але не може пояснити розвитку соціально-гуманітарних наук.

Концепція Дьюї виникла як відповідь на проблему суспільної ролі мистецтва. Якщо впродовж майже всієї своєї історії мистецтво займало залежну позицію як по відношенню до природи (предмету відображення), так і до свого впливового замовника (наприклад, церкви, бізнесу тощо), то в ході емансипації митцям вдалося максимально індивідуалізувати свої творіння і змусити замовників цінувати саме суб'єктивне переломлення оточуючого світу у творах художника. Це породило тенденцію мистецтва заради мистецтва, нібито, відірваного від життя.

Щоб розв'язати проблему утилітарності художньої творчості, Дьюї запропонував концепцію мистецтва як особливого досвіду. Так, митець ділиться зі споживачами своїх творів унікальним досвідом, який недоступним їм. Проте цей досвід має стосуватися не лише художника особисто, а й споживачів його творів. Зрештою, унікальний мистецький досвід усуспільнюється. Особливість мистецької творчості полягає лише у тому, що споживачам не завжди зрозумілий трансльований митцем досвід. Проте цей недолік можна виправити в ході інтерпретації твору. Таким чином, під час тлумачення розкривається суспільна корисність художніх витворів. У передмові до книги Дорнера, Дьюї зауважує, що хотів би, аби читачі розширили своє розуміння сучасного мистецтва, специфічний досвід якого вдало розкритий у книзі «Шлях довкола «мистецтва» [587, с. 11]. Зауважимо, що дослідження мистецтва як особливого досвіду здійснювалися також О.О.Богдановим [56, 57].

На перший погляд, ця концепція є хорошим наближенням до істини як у випадку інтерпретації функції мистецтва, так і соціокультурної утилітарності музею. Зазначені інститути акумулюють досвід, котрий кожен зацікавлений використовує по-своєму. Але в цьому випадку і мистецтву, і музеям відмовлено у здатності проектувати реальність. Як, власне, і науці, яка покликана лише узагальнює досвід, показуючи межі застосування існуючих теорій. Як не парадоксально, згідно з інструменталізмом, від науки не вимагається створення жодних гіпотез (Ньютонове «Hypotheses non fingo»). Тобто інструментальний підхід вдало працює, коли теорії створені деінде. Але сам він не може запропонувати жодної.

Зрештою, розглянемо результати прикладних досліджень музею А.Дорнера, що побудовані на філософії, котра, фактично, розглядає будь-які наукові дослідження як прикладні. Концепція музею Дорнера тісно пов'язана із його-таки тео-

рією еволюції мистецтва. Дослідник розглядає музеї сучасного мистецтва як авангард сучасного прогресу, вважаючи, що інші музеї мають наслідувати їх.

Щодо теоретичних поглядів Дорнера, то треба зазначити, що він досить буквально розумів візуальне мистецтво, котре мало відображати рівень розвитку концепції простору. Так, на його думку, концепція тривимірного мистецтва є історично обумовленою: вона не характерна для архаїчних мистецьких форм і елімінована сучасною художньою творчістю.

Що саме розумів під «тривимірним» або «чотиривимірним» простором А.Дорнер, сказати досить складно. Чи-то новітні фізичні концепції (наприклад, дослідник цього напряму фізики С.Хокінг зауважував, що не спроможний осягнути чотиривимірний простір і погано собі уявляє тривимірний [532]). Мабуть, мова не йде і про математичні об'єкти, що сьогодні візуалізуються за допомогою 3-D (!) технологій [539]. Хоча, наприклад, П.Пікассо добре вдавалося імітувати це у своїх роботах, серед них – «Ваза з квітами», що зберігається в Музеї Пікассо у Барселоні [644]. Наведені Дорнером стереометричні та планіметричні малюнки [587, с. 144] не прояснюють його думку про трьох і чотиривимірні концепції в мистецтві. Все це наштовхує на припущення, що і сам Дорнер не розумів використаних ним фізичних понять і вдавався до маніпуляцій, що мали справити шокуюче й благоговійне враження на непідготовлених гуманітаріїв, що читатимуть його тексти.

Проте можна інтерпретувати думку Дорнера таким чином, що мистецтво, нарешті, досягло вершин у імітації тривимірного простору, зокрема, з розвитком фотографії. А за допомогою кіно оволоділо також ілюзією руху. Отже, митцям необхідно було шукати нових шляхів розвитку художньої творчості, зокрема, вдаючись до нових візуальних прийомів. Проте, набагато важливіше, що це зумовило переважання ідеї над її художнім втіленням. В контексті музейництва важливим є поняття реді-мейду, художнім осмисленням якого займався М.Дюшан. Це поняття цілком нівелювало виконавську складову (бо річ уже була виготовлена) й виводила на передній план художню інтерпретацію. Ідея апропріації об'єктів оточуючої дійсності набула буквальних форм. Так само і музеї, позбавляють предмети їхнього первинного утилітарного призначення, надаючи їм символічного характеру. Ця особливість музейних репрезентацій була помічена митцями. Музейні експозиції стають новим медіумом мистецтва.

Цікаво, що мистецтво, в тому числі авангардне, розвивається відповідно до внутрішніх, власне, художніх тенденцій, не в унісон, з наукою. Наприклад, в рамках фрактальної геометрії поставлена проблема про вимірювання площі складних природних об'єктів, наприклад, цвітної капусти або легень. Натомість у авангардній творчості, навпаки, художники вдалися до зображення об'єктів у вигляді спрощених геометричних форм. А складні фрактальні форми характерні для більш ранніх етапів розвитку мистецтва [270]. Хоча, водночас, не можна сказати, що митці перестали цікавитися фрактальними ефектами. Проте, важливо наголосити, що суспільнотворча потенція мистецтва базується не на маніпуляціях із простором, а на соціальних технологіях, що містяться у авторських посланнях. Але на них Дорнер не звертає уваги.

Дорнер зауважує, що мистецтво хоч і розвивається автономно, проте під впливом філософії, економіки, науки тощо. Отже, за багатообіцяючим підходом до

мистецтва як самостійного явища, бачимо лише декларацію. Мистецтво у Дорнера традиційно розглядається із позицій соціологізму – як відображення загальних суспільних тенденцій. В той же час, симбіоз мистецтва і науки, особливо, інституалізований у музеї, породжує багато цікавих наукових проблем. Проте Дорнер уникає їхнього розв'язання, вдаючись лише до словесної гри, підміняючи міркування про науку рефлексуваннями на тему істини. Дослідник слушно, щоправда, зазначає, що вічних істин не існує. І музеям навряд чи варто бути оплотами догматизму. Дійсно, існують гіпотези, що містять в собі наближення до істини. І з кожним спростуванням, імовірно, нові гіпотези стають ближчими до неї. Проте Дорнер, що базується на інструменталістських позиціях філософії прагматизму, очікувано дрейфує до релятивізму. Так, ніби, серед наукових гіпотез можна обрати найбільш корисну, або ж новішу (безвідносно до критерію демаркації, побудованому на науковому критицизмі).

Дорнер переконаний, що музеям при відборі пам'яток варто застосовувати еволюціоністський підхід. Збереженню, на думку вченого, підлягають лише ті артефакти, що несуть «енергію» (учений полюбляв зловживати природничими термінами) для сучасності. Ті ж пам'ятки, що не адаптувалися – втрачають інтерес для соціуму. Але в суспільному житті штучний добір важить не менше за стихійний. І намагання музейників слідувати «природним» в суспільстві процесам, може лише збільшити негативні наслідки штучного відбору.

Навіть, приймаючи аналогії із природою (які для суспільства, здебільшого, є некоректними), можна сказати, що необхідно мати рудиментарний матеріал, котрий, на даний момент, особливої утилітарності не виявляє, але в майбутньому може бути корисним для еволюції. Тож музеям варто зберігати не лише ті пам'ятки, що потрібні з огляду на сьогодення, а, імовірно, могли б бути корисним в майбутньому. Так само, як і ті артефакти, що були значущим у минулому. За рахунок цього збільшується опціональність музейних колекцій.

З позиції Дорнера випливає, що сучасний момент є скороминущим, як і всі попередні. В зв'язку із цим незрозуміло, чому необхідно перебудовувати всю музейницьку роботу у відповідності із актуальним моментом. Можливо, варто, виходячи із цієї логіки, спиратися на щось більш архаїчне, але таке, що дожило до сьогодення. Виходить, що старі форми музеїв, що збереглися до сучасності, ефективніші за новації, що лише мають довести свою життєздатність.

Підсумовуючи зауважимо, що концепція Дорнера, незважаючи на наміри дослідника, все ж наповнена есенціалізмом, історицизмом, історизмом, соціологізмом, еволюціонізмом, сцієнтизмом, фізікалізмом тощо. Це цілком логічно, коли в основу покладено інструментальний підхід, і кожна з цих методологічних концепцій може бути корисною в своїх межах. Методологічні недоліки виносяться за дужки – як і всі хиби у міркуваннях. Цікаво, що Дж.Дьюї виступав проти того, щоб твори мистецтва зберігалися в музеях, тому що ці інститути вихолощують живий досвід, що міститься у художніх творіннях. Все це підводило Дорнера до того, що він не міг називати мистецтво своїм іменем, тому що сучасне мистецтво розчинялося в житті. А музей не личило називати музеєм, тому що ці інститути мали стати активним фактором життя. А субстрати минулого, що містилися у му-

зеях, сповільнювали або унеможливлювали їхній розвиток у цьому напрямі. Отже, музеям, щоб розвиватися, необхідно було заперечити самих себе. Чому в роботу музеїв не можна було внести інституційні правки, як це особисто зробив Дорнер у Ганноверському музеї, з міркувань дослідника зрозуміти не вдалося.

Наведені методологічні недоліки можна редукувати до двох обставин. Перша, порушення правил проведення прикладного дослідження, коли в основі, фактично, немає теорії, а лише інструментальний підхід, недоліки якого було висвітлено вище. В найбільш загальних рисах, він толерує існування суперечностей у міркуваннях, а не їхнє подолання. Друга обставина пов’язана із тим, що Дорнер гіперболізував екзистенційний випадок своєї кураторської роботи в Ганноверському музеї до рівня узагальнюючої теорії. Якщо відкинути теоретикоподібні нашарування, що містяться у міркуваннях дослідника, то залишаться лишень досить прості рекомендації по удосконаленню музейних закладів.

Серед цих рекомендацій можна виділити наступні. Музей має бути гнучким, як ідеологічно, так і в плані інфраструктури. Репрезентації не можуть розглядатися як щось незмінне – вони мають оновлюватися, а, отже, базуватися на критичному методі. Музейні пам’ятки не мають розглядатися як реліквії – ставлення до них має бути прагматичним та утилітарним – як до засобів донесення кураторської ідеї. Необхідно відмовитися від окремих приміщень, що відображають певні історичні періоди («period room» [587, с. 148]), як це не парадоксально звучить із вуст куратора Абстрактного кабінету, що, фактично, відображав період модернізму. Дорнер підкреслює важливість синхронної музеєфікації – в сучасних умовах музей більше не може чекати поки події «уляжуться» у працях істориків і звідти потраплять у музейні експозиції. В такому випадку, вважає Дорнер, музей не зможе бути фактором модернізації, оскільки те, що відбувається, вимагає негайного осмислення з метою оптимізації розвитку того чи іншого явища.

На думку Дорнера, музейники мають активно співпрацювати з дизайнерами. В цілому, з міркувань Дорнера можна зрозуміти, що він звертав увагу на проективний характер мистецьких творів, що розходиться із емпірицистською концепцією Дьюї. Справді, змістове наповнення мистецьких творів подібне до досвіду, який, з одного боку, віртуально чи реально пережив митець. Віртуальний досвід мистецького твору згодом реально переживає глядач. Проте з практичної точки зору, досвідом є, передусім, негативний досвід – це те, чого не варто робити ні за яких обставин [485]. Як бачимо, мистецтво, скоріше, дає можливість на рівні мисленого експерименту пережити можливий варіант перебігу подій. Це проект, який або спирається на негативний досвід, або ж там замальовується цілком нова ситуація. Отже, з міркувань А.Дорнера, фактично, випливає, що нові музеї, послуговуючись новим баченням мистецтва як дизайну, моделюють суспільне життя. Такі міркування є близькими до авангардного бачення музею, наприклад, у К.Малевича [1].

Ця думка, як і, в цілому, позитивне тлумачення авангардизму (не як футуристичної утопічної інженерії, а як плюралістичного експериментального підходу, який можна застосувати в ході поелементної інженерії [364]), належать до важливих здобутків, що випливають з досліджень музею та мистецтва, здійсненого А.Дорнером. Проте ця гіпотеза потребує всебічної перевірки та надійної теоре-

тичної бази. Зокрема, А.Дорнер розглядає мистецтво як різновид комунікації. Тут він слідує за Дьюї, котрий вважає, що саме в ході комунікації суб'єктивні переживання митця об'єктивізуються. Цю позицію розглядає як важливу також популяризатор Дорнера Х.-У.Обріст, зазначаючи, що твір робить митець, але у твір мистецтва цей «виріб» перетворює суспільство [316].

К.Поппер відносив до переваг мистецтва, порівняно із філософським містицизмом те, що артист створює у своїй уяві конкретних людей і конкретний досвід, не вдаючись до абстракцій [356]. Натомість містик абсолютизує свої об'єктивні переживання, котрі не можна перевірити, а лише «відчути на собі». Таким чином містик, на відміну від митця, вводить свого читача (потенційного послідовника) в оману, видаючи суб'єктивне за об'єктивне. В той же час, К.Поппер звертає увагу на відчуження творів мистецтва від їхнього автора: мистецтво, на думку філософа, виступає як об'єкт «третього світу» [366]. Комунікаційні процеси, на думку К.Поппера, належать до другого світу. В світі комунікації смисли не продукуються, а лише запозичуються із третього світу. Отже, мистецтво стає об'єктивним не у ході комунікації, а одразу після завершення або припинення доопрацювання твору з боку автора. Справді, після оприлюднення твору він стає доступним для критики та інтерпретації. Проте тлумачення твору відбувається із залученням інформації із третього світу. Так само і митець, звісно, спирався на надбання саме третього світу, незважаючи на неуникну авторську суб'єктивність, яка характерна не лише для творів мистецтва, а і для наукових гіпотез.

Таким чином, музейна репрезентація, яку також можна розглядати як витвір мистецтва, є, водночас і продуктом науки, а в цілому – об'єктом третього світу. Такий методологічний підхід виглядає продуктивнішим, ніж інструменталізм, який поклав в основу свого дослідження Дорнер. Тому що музей залишається одним із небагатьох місць, де екстаз комунікації ще не набув загрозливих форм, коли всі зусилля витрачаються виключно на комунікацію, а нові смисли не утворюються. Музеї можуть бути важливим інститутом, що створюють смисли, коли на сучасному етапі спостерігається їхній гострий дефіцит. Саме в такий спосіб музей і може бути фактором модернізації суспільства. Як вже було показано, А.Дорнер бачив суспільну роль музею якраз в контексті модернізації: специфічною лабораторією, «експериментальний матеріал» якої іще необхідно з'ясувати. Проте можна припускати, що цей матеріал – це смисли: гіпотези, проекти, соціальні технології.

Один із різновидів прикладних досліджень полягає у тому, що необхідно виділити найбільші практичні проблеми, а потім конвертувати їх у науково-теоретичні. Теоретична гіпотеза, в свою чергу, перевіряється на релевантність до практичних потреб. Подекуди, наукові розв'язання можуть бути застосовані до практичних проблем, що не стояли безпосередньо за постановкою теоретичної проблеми. Тож цей напрям прикладних досліджень, котрий зазвичай називають інституційною критикою, може бути дуже корисним як для теорії, так і для практики.

Дуже часто інституційна критика вороже сприймається практикуючими музейниками. З одного боку це спричинено її, як правило, нищівним характером. З іншого, музейники слушно зазначають, що критик не занурений у повсякденну музейну роботу. А, отже, на думку музейних працівників, інституційні крити-

ки так і не можуть зрозуміти до кінця практичної проблематики. Запропоновані в ході інституційної критики вирішення проблем, здебільшого, виявляються нерелевантними. Позиція, котру займають інституційні критики, є досить зручною: набагато легше робити зауваження практикуючим музейникам, ніж створювати власний музейницький продукт. До того ж, практична приземленість інституційної критики не здатна вийти за межі стереотипних теоретичних моделей музею, музейницьких парадигм. Іншими словами, інституційна критика є недостатньо глибокою ні з практичної, ні з теоретичної точки зору.

Цікава та смілива спроба розв'язати цю методологічну проблему була здійснена в дослідженнях музеолога Т.Шоли [447]. Насамперед мова йде про книгу цього хорватського науковця під назвою «Вічність тут більше не живе. Тлумачний словник музейних гріхів» [544]. Шола має значний авторитет в середовищі музеєзнавців, його праці активно перекладаються різними мовами. Насамперед, він відомий своїм інтегративним підходом до культурної спадщини [657]. Його сутність полягає у тому, що незважаючи на відмінності між пам'ятками (вони поділяються на неуречевлені та уречевлені; серед останніх виділяються нерухомі та рухомі; другі, знову-таки, фрагментуються на музейні, архівні та бібліотечні [408]), їхній потенціал максимально розкриється в ході їхньої консолідації. В зв'язку з цим, перспективним є створення відповідних синтетичних інститутів, а також створення окремої наукової дисципліни (херітології, мнемології, мнемософії [544] або ж пам'яткознавства як метанауки [408]).

Т.Шола постійно висловлює інноваційні ідеї, пов'язані із різними напрямами перспективного розвитку музейного інституту. В музеєзнавчих колах до цих ідей прийнято ставитися із високим пієтетом, враховуючи авторитет хорватського дослідника, його активну участь у конституюванні науки музеєзнавства тощо. Проте, критичні музеологічні погляди дослідника ніколи не піддавалися критиці, а, отже, імовірний теоретичний потенціал його доробку, що базується на прикладних дослідженнях, залишається нез'ясованим. Таким чином, необхідно з'ясувати теоретичні наслідки інституційної критики музею, здійсненої хорватським музеологом.

Т.Шола має необхідну наукову сміливість, щоб зізнатися у тому, що на питання про те, чим є музей та яка його місія «не можуть відповісти більшість професіоналів у сфері спадщини, не говорячи … про користувачів» [544, с. 180]. В цілому, можна стверджувати, що Т.Шола дотримується інженерного підходу до музейного інституту. Його зміст полягає у тому, що музей розглядається як принагідний інструмент оптимізації суспільного життя, без чіткого призначення та з мінливою інституційною специфікою. Отже, робота музею може бути переорієнтована під конкретні актуальні соціально-культурні проблеми й потреби.

Для того, щоб віднайти шляхи утилітарного використання музею, Шола бере за основу критичний метод, звинувачуючи музеї у своєрідних «гріхах». Класифікувати й охарактеризувати усі «музейні гріхи» досить складно, тому що ними усіяний досить об'ємний текст книги Шоли (вона налічує 360 сторінок) [544], а тяжкі й легкі «гріхи» представлені вперемішку – відсутність зручних сидінь у експозиційних залах межує із інституційною самоізоляцією музею. Перераху-

вання структурних компонентів роботи не наблизить до чіткого розуміння авторської позиції. В той же час, можна зробити ряд узагальнень.

Т.Шола вважає, що музеї не мають бути чимось на кшталт «кардіостимуляторів» суспільства або місцями для «некромантських» практик, чи то агрегатами для продукування історичних симулякрів. На його думку, культурне різноманіття опинилося під загрозою в зв'язку із глобалізацією. На зміну культурним цінностям приходить безкультур'я. Оскільки музей є осередком саме культурної спадщини, його роль в суспільстві має стати однією із провідних на шляху повернення до якогось «нормального» стану суспільства. Музей, на переконання науковця, має стати осередком вирішення нагальних проблем соціуму, пов'язаних із виживанням людства і пошуками мудрості [544].

В інституційній критиці музею у виконанні Т.Шоли можна віднайти велику кількість проникливих спостережень, практичних рекомендацій, дотепних умовиводів. Проте, сама манера викладу наповнена релігійною патетикою, скидається на проповідницький текст. Багато уваги Шола приділяє музейному цинізму, який полягає у нехтуванні актуальною мораллю. Зокрема, неповага до людської смерті, оскільки в музеях, наприклад, розміщені пам'ятки, здобуті в результаті «розкрадання могил» (для Шоли могильне грабіжництво не може бути виправдане цілями археології [544, с. 139]). Зазначимо, що такий підхід, в свою чергу, може призвести до етизованого ретушування історичної дійсності.

Виключення з музейних репрезентацій неетичних із актуальної точки зору речей може також призвести до зникнення необхідного контрасту із сучасною етикою (звичайно, якщо вважати що етика прогресує). В той же час, будь-які моральні норми є мінливими й підлаштування під їхню кон'юнктуру може зашкодити об'єктивному сприйняттю реальності. Мабуть, найбільш корисним з етичної точки зору є якраз демонстрація морального різноманіття, дані про яке дає історія культури та подальша її наукова критика.

«Проповідництво» присутнє також у критиці Т.Шоли, спрямованій на інші напрями соціально-культурного використання музею. Наприклад, музеолог висловлюючи незадоволення капіталізацією відносин у сфері музейництва, виходить не з наукових позицій, а із власних (лівих) політичних переконань, оголошуючи капіталізм суцільним злом, а, отже, проголошуючи неприпустимість перетворення музеїв на культурницькі підприємництва. В той же час, науковець допускає, що музей вимушений до певної міри комерціалізуватися, при цьому, не втрачаючи свого соціально-культурного призначення, яке, втім, залишається нез'ясованим. На жаль, Шола не береться встановлювати, чи взагалі можлива конверсія музею до суб'єкту ринкових відносин.

Критика Т.Шоли науково-просвітницького використання музею є більш раціональною і прагматичною. Дослідник слушно зазначає, що музей не може бути всього-лиш тривимірним вираженням підручника або певної наукової концепції. Музеолог звертає увагу на небезпеку нав'язування думки наукового істеблішменту через музейні репрезентації. Також Шола зауважує, що надмірна сцієнтизація музею відштовхує відвідувачів. Крім того, вчений звертає увагу на проблеми історичної епістемології, пов'язані, наприклад, із викривленнями минулого за допомогою лінійних

схем. На його думку, музей залишається нечутливим до розвитку методології історичного пізнання, використовуючи архаїчні підходи. Водночас, Шола не торкається фундаментальних відмінностей між класичною та музейною наукою.

Т. Шола висловлює обурення з приводу удаваної аполітичності музеїв. Він зазначає, що: «твердження, відповідно до якого вони (музеї – Р.С.) стоять поза політикою, вже є політичною заявою. Фактично, музеї, як і інші інститути [культурної] спадщини є надзвичайно політизованими за своєю природою» [544, с.110]. «Ухиляння» музеїв від політичної відповідальності, на думку Шоли, призвело до того, що тема національної ідентичності була привласнена правими силами. Натомість, музеї могли б плюралізувати цю тему, зокрема, надавши право голосу лівацьким партіям. На думку Шоли, ліва ідеологія краща за праву. Хоча аргументів на користь цього наведено не було. Це дає зрозуміти, чому деякі музеї уникають політки – щоб не бути політично заангажованими. Отже, музеям якщо і варто шукати участі в політичних процесах, то це має стосуватися не маніфестації певної ідеології, а, скоріше, розбудови політичної культури.

Через політичну заангажованість з поля зору дослідника випала суто наукова проблема: як музеї, в основі діяльності яких лежить наукова інформація, взагалі, можуть виконувати політичні функції. Тому що політична репрезентація тягне за собою догматизацію, відмову або обмеження наукової критики.

До «смертних» гріхів Шола відносить дезінтегрованність сфери суспільної діяльності, пов'язаної з пам'ятками. Саме тому дослідник вважає ключовим інтегральний підхід. Він і, справді, є продуктивним, зокрема для пам'яткознавчих наук [408]. До цієї галузі наукового знання належать музеєзнавство, архівне пам'яткознавство, бібліотечне пам'яткознавство та пам'яткознавство нерухомих пам'яток.

Проте, в застосуванні інтегрального підходу Т.Шола йде іще далі. Науковець вважає «гріхом» зацикленість на оригіналах. У розділі «Фетишизм і одержимість оригіналами» Шола зазначає, що «музейна традиція надто обтяжена міфом про оригінальний об'єкт … ідея «оригінальності» розпорошується і стає відносною як ніколи … оригінал важливий, проте не обов'язковий … Музеї – не сховища експонатів, а **сховища** (виділено – Р.С.) ідей, смислів [544, с. 130-131]). Зауважимо, що в цьому випадку, мова йде про музей не як творця ідей, а лише зберігача. Але на себе звертає увагу ще більш важливий аспект. На думку Шоли, стереотипний фетишизм і засноване на ньому розуміння соціально-культурної сутності музею є шкідливими, оскільки все це має дезінтегруючий вплив на теорію і практику використання культурної спадщини, котра може бути представлена й неавтентичними об'єктами, зокрема, в Інтернеті. Звідси природно випливає, що музей – це лише скороминущий інститут спадщини, і Шола цілком логічно приходить до висновку, що шлях розвитку музею полягає у його розкладанні – *деінституалізації* [544, с. 179].

Ця деінституалізація, втім, повинна бути схожа не на поступове згасання, а на активну участь музею у власній анігіляції. Зрештою, суспільна діяльність, пов'язана із культурною спадщиною, стане чимось на зразок «спільної справи» у федорівському розумінні або «форуму» (але без «храму»), згідно з поглядами Д.Камерона [576]. На відміну від К.Хадсона – учителя Т.Шоли, котрий вважав оптимальним пасивне спостереження за музейною трансмутацією, хорватський учений вважав за можливе

управляти активним «самогубством» музею аж до повного його розчинення в інших суспільних практиках, пов'язаних із культурної спадщиною.

Така радикальна позиція «креативного руйнування» базується на, в цілому, слушному запереченні звуження музейного функціоналу до середньовічної кунсткамери. Відповідно до кунсткамерного підходу уся сутність музейної роботи зводиться до обслуговування процесів виявлення, збереження, дослідження і демонстрації пам'яток. Не погоджуючись із цим, Шола підкреслює, що музейний фетишизм заважає прогресу. Слабким місцем кунсткамерного підходу є нерозуміння концепції пам'яток як джерел інформації. Згідно з цим підходом історико-культурна пам'ятка є самоцінною. Але її цінність має інформаційну природу. Сукупність пам'яток дозволяє формувати складні смисли. На перший погляд, матеріальний носій відходить на задній план. Це, ніби, викликає необхідність обирати між ідеями (інформаційною природою пам'ятки) та автентичністю (матеріальними носіями). Але, насправді, тут мова йде не про вибір (котрий є зовсім необов'язковим з огляду на те, що носій та інформація не суперечать один одному), а про зміну акцентів. Інформаційний потенціал пам'ятки не зводиться до самодостатності матеріального носія. Зрештою, не можна погодитися із Шолою, котрий зробив вибір на користь ідей, що автентичність пам'ятки неважлива і що музей є сховищем ідей. Музей варто було б розглядати як місце, де ідеї продукуються.

Прогресивно мислячі дослідники і, разом з ними, Т.Шола обирають ідеї, відкидаючи предмети, і помиляються. Вони не беруть до уваги, що інформація пам'ятки підтверджується автентичністю її носія. Зрештою, розуміння інформаційної природи пам'ятки у цих дослідників є неповним. Шола та дослідники, що міркують у подібному ключі, не припускають, що використання автентичних пам'яток лежить в основі музейницького мистецтва, розуміння специфіки якого є ключовим для з'ясування інституційних особливостей музею. А розуміння інституційної специфіки необхідне для з'ясування можливостей соціально-культурного використання музею.

Не можна відкидати тих фактів, що автентичність пам'яток є відносною, несе у собі помилки атрибуції, нашарування часу тощо. Але на сучасному етапі, коли все важче відрізнити достовірну інформацію від недостовірної, роль автентичних об'єктів (точніше, проведення чіткої демаркаційної лінії між автентичними й не автентичними предметами) зростає. Якщо ж автентичний предмет зробити факультативним елементом музейної роботи, музей, по-перше, не зможе бути корисним суспільству в тому, що воно гостро потребує – подоланні тотальної імітації. По-друге, він втрачає свою специфіку і перетворюється на інституцію без місії, котра намагається прилаштуватися до ситуативних суспільних потреб. *Не служить суспільству, а прислужує йому, точніше його найвпливовішим верствам*. Зрештою, парадоксальна ситуація, відповідно до якої прогрес музею полягає у його елімінації, не стосується об'єктивної реальності, а має мислену природу, пов'язану із упущеннями в ході критики кунсткамерного підходу. Тому що, насправді, ідеї не потребують сховища.

Поруч із поглядами, в яких висловлюється думка про необхідність деконструкції музею, хорватський спеціаліст, як і багато інших дослідників, наголошують

на посиленні суб'єктності цього інституту. Це опосередковано свідчить про те, що з-поміж інших інститутів культурної спадщини – архівів та бібліотек – музей, в принципі, має найбільше можливостей для створення власних смислів. Таким чином, мова, швидше, має йти не про механічне поєднання (взаєморозчинення) пам'яткових інституцій. Тим більше, що нерухомі пам'ятки досить часто, взагалі, не пов'язані із якоюсь інституцією, що має на меті розкривати їхній інформаційний потенціал. На противагу інтегральному підходу у розумінні Шоли, мова йде про те, що саме музейницькі методи можна поширити на діяльність інших сфер історико-культурної спадщини. Іншими словами, *йдеться про редукцію пам'яткових інститутів до музею*. Треба зауважити, що Шола послуговується концепцією «тотального музею», щоб показати інтегративні процеси омузеювання спадщини, але, врешті-решт віддає перевагу концепту тотальної спадщини [653].

Музеєфікація як така на практиці давно застосовується у сфері нерухомих пам'яток. Утворюються заповідники, музеї-заповідники, здійснюється музеєфікація пам'яток археології in situ, нематеріальної спадщини (екомузеї). Бібліотеки (мова йде про ті з них, що містять у своїх фондах пам'ятки) та архіви застосовують у своїй діяльності виставки (за аналогом із музейними), в тому числі, віртуальні. Ці установи, навіть, пробують формувати репрезентації на кшталт музейних. Оскільки предмет комплектування архівів та бібліотек – паперовий документ і книга потроху зникають, на них може лягти також функція збереження матеріальних носіїв як пам'яток культури. Ця функція буде актуальною навіть тоді, коли фонди архівів та бібліотек будуть повністю оцифровані. Отже, можна говорити про те, що ефективнішим за інтегральний є *диференціальний підхід*. З'ясування специфіки пам'яткових інститутів дозволяє вповні визначити рівень їхньої суспільної корисності. В зв'язку з цим, зазначимо, що питання про інституційну редукцію пам'яткових установ не є остаточно вирішеним і потребує подальшої розробки. В ході диференціації може з'ясуватися, що теза про редукцію пам'яткових інститутів до музею є хибною.

У міркуваннях Т.Шоли спостерігається «планувальницький» (по-суті, марксистський, утопічно-інженерний) підхід до музею. Досліднику видається малопривабливим впровадження незначних змін та фіксація емпіричних результатів імплементації. На думку науковця, відсутність широкого бачення розвитку світу, великих утопій, може призвести до виникнення «цілком неідеологічного світу, в якому буде панувати хаос, в результаті чого з'явиться ґрунт – ідеологічний вакуум (Р.С) – для різноманітних тоталітарних правлінь» [657, с. 164]. З поля зору дослідника вислизає та обставина, що всі тоталітарні утворення якраз базуються на великій утопії, загальній ідей, яка досить часто є благородною. Проте, в певний момент виявляється, що люди не вписуються у цю глобальну ідею, в результаті чого з'являються репресії, що мають на меті «підігнати» людей під панівну ідеологію. Отже, великі соціальні проекти, навіть за умови найретельнішого планування, несуть у собі загрозу неочікуваних деструктивних наслідків [364].

Намагаючись підкреслити важливу роль гранд-ідеологій, Т.Шола, з одного боку, парадоксально, а з іншого, цілком логічно, ностальгує за тоталітарними часами. Наприклад, науковець відзначає суспільну корисність централізованих культурних мереж СРСР та країн соцтабору. [544, с. 142, 143, 206]. Не говорячи

про музейні реституційні суперечки (викликані розпадом СРСР, а, отже, й відповідної музейної мережі та системи збереження Музейного фонду), треба зауважити, що централізовані помилки відбиваються на усій мережі, в той час як помилки окремих музеїв мають менш масштабні наслідки. Чого варте лише приведення «у відповідність» із політичними вимогами репрезентацій радянських музеїв, яке призвело до атрофії креативності музейних працівників. Таким чином, активне управління музейною справою, реформування музею «з гори» є «гріхом», користуючись термінологією Шоли, утопічної інженерної теорії музею, який у роботах хорватського ученого постав на повний зріст.

Т.Шола з підозрою ставиться до наукових мудрувань (що в контексті сцієнтизму, фізикалізму та схоластики є цілком виправданим), та вважає більш надійним релігійно-етичне підґрунтя для розв'язання практичних наукових проблем. Виходячи із цього, стає зрозумілим, чому дослідник недооцінює або ставиться скептично до автономності третього світу і, насамперед, наукових теорій. Це саме стосується оцінки Т.Шолою політичних ідеологій. В зв'язку з цим не надто фундаментальною виглядає також подібна до етико-релігійно вчення мнемософія. При ближчому розгляді, вона зводиться дослідником до оновлення світоглядного підґрунтя змісту професії пам'яткознавця і музейника.

Отже, трансфер практичних проблем у теоретичні вийшов у хорватського музеолога не надто вдалим. Т.Шола вдається до редукованого теоретичного спростування. Дослідник вважає, що достатньою підставою для спростування теорії є незадоволення практикою деяких музейних інституцій (малозрозумілі сцієнтизовані експлікації, удавана аполітичність музеїв, нерелевантні етичні цінності, комерціалізація всупереч поширенню суспільної мудрості тощо). Але незадоволення недостатньо. Необхідно чітко сформулювати теорію, з якої випливатимуть чіткі практичні наслідки. А сама теорія має бути внутрішньо несуперечливою як відносно інших теорій, так і щодо практичного досвіду.

Теоретичне спростування (за К.Поппером) базується на дедуктивній логіці [362]. Теорія може виступати як засновок для умовиводу. Якщо висновок із умовиводу хибний, значить хибним є засновок (засновки), тобто покладена в основу міркування теорія. Це, в свою чергу, означає, що засновки (засновок), на яких базується ця теорія, так само є хибними. В такий спосіб відбувається логічне спростування теорій.

На жаль, Т.Шола не послуговується дедуктивною логікою та, зрештою, не в повній мірі використовує науковий критицизм у своїх спростуваннях. Науковець піддав критиці кунсткамерний підхід до тлумачення музейних функцій (згідно з ним призначення й специфіка музею полягає в оперуванні автентичними музейними пам'ятками). На думку музеолога, коли дотримуватися цієї концепції, музей відштовхуватиме відвідувача, не генеруватиме смисли, відстане від розвитку інформаційно-комунікативних технологій, а, отже, стане малокорисним для суспільства. Проте існує велика кількість успішних музеїв (наприклад, Лувр, Британський музей), що, фактично в своїй роботі послуговуються кунсткамерним підходом, що може бути виражений у відповідному циклі: виявлення, збереження, дослідження та презентація пам'яток. Музеї, що містять у своїх фондах видатні,

атрактивні та модні пам'ятки, не втрачають відвідувачів. А, скажімо, надмірна науковість не відштовхує публіку, тому що вони можуть її проігнорувати і просто отримати комунікативний досвід бездумно споглядаючи пам'ятки. Таким чином, маємо аргументи позитивного досвіду проти негативного.

Проте коли б Т.Шола переформулював кунсткамерний підхід у теорію, то з'ясувалося б, наприклад, що предмети самі по собі не містять інформації, а використовуються лише як її позначення. І замість презентації має бути репрезентація. Від цього починається розширення музейного функціоналу. Без роботи над музейним контентом незрозуміло ні як комплектувати музей (замість цього – нагромадження), дослідження зводяться виключно до джерелознавства. Фактично, музеї, що обрали кунсткамерний підхід, не можуть розвиватися, а лише експлуатувати багаті фондові зібрання (якщо вони, звісно, справді багаті).

Наведене стосується й інших критикованих Шолою підходів. Музеолог вважав, що автаркічний підхід до розуміння музею (суть якого полягає у тому, що музейний інститут має зберегти свою внутрішню структурну сталість за будь-яку ціну), приносить мало користі, оскільки призводить до консервування музею та його самоізоляції. Цей підхід близький до кунсткамерного і полягає у тому, що забезпечення музейного циклу (виявлення, збереження, дослідження, презентація пам'яток) може бути здійснене лише музейним інститутом. І, навіть, якщо ці функції можуть перебрати на себе інші інститути, саме сукупність цих функцій дозволяє музею займати монопольну позицію. Замість того, щоб доопрацювати цю модель, Шола закликає до інституційного самогубства музею. В зв'язку з цим, розробка теорії музею як соціокультурного інституту втрачає сенс, оскільки у майбутньому цей інститут має зникнути (а місце реальних закладів заступить футуристична абстрактна модель, котру іще необхідно розробити).

Виступаючи проти ринкового підходу до музею, Т.Шола зазначає, що ця концепція перетворює музей на засіб поширення несправедливості, зумовленої капіталістичною системою. Крім того, ринкова теорія живить музейницький цинізм й не дозволяє музею бути осередком моральності. Отже, тут Шолою запущені у хід, переважно, етичні аргументи. Якщо б цей підхід був переформульований у теорію, то варто було б ставити питання про трансформацію культурного капіталу в економічний. Крім того, наріжним каменем ринкової теорії є прибуток. В той же час, багато музеїв, успішно виконуючи функції збереження, дослідження, просвіти, можуть бути економічно збитковими. Проте, хорватський дослідник не вдається до спроби розв'язати наведену суперечність.

Т.Шола вважає, що музей має бути політичним, оскільки від політики соціокультурний інститут абстрагуватися не може. При цьому дослідник не звертає увагу на те, що чисто технологічно музей поступається засобам масової комунікації в ефективності та оперативності. Крім того, невирішеною залишається вже зазначена суперечність між політичним догматизмом та науковим критицизмом. Доцільніше вести мову про технологічні особливості музейного інституту у формуванні політичної культури. Проте Шола виходить із протистояння правих та лівих політичних ідеологій.

Дослідник виступає також проти науково-просвітницької концепції музею, оскільки пов'язує її із сцієнтизмом та надмірним академізмом, що ізолює музей від широких верств населення. Насправді, остерігатися надмірності у науково-просвітницькій царині діяльності музею не варто. В музейницькому середовищі все більше популярності здобувають ідеї музею як елемента соціальної комунікації – «медіумів без меседжів». В такому випадку, справді, науково-просвітницька робота, що сконцентрована на побудові смислів, виглядає другорядною, чи, навіть, зайвою. В той же час, не варто ліквідовувати наукову функцію музею через те, що вона залишається незрозумілою як для теоретиків, так і для практиків, зокрема, музейної сфери (крім, звісно, музейного джерелознавства). Якщо розглядати музей як інститут, пов'язаний із «третім світом» – закладом, що продукує смисли, а не лише їх ретранслює, то науково-просвітницька функція музею може бути переосмислена. Можливо, через те, що музей розглядається в контексті комунікації, Шола розглядає музей лише як хранителя суспільної мудрості (вмістилище «третього світу»), а не його творця.

Зрештою, не варто спокутувати «музейні гріхи» шляхом інституційного самогубства музею. Тому що такий нігілістичний підхід може мати негативні наслідки в практичному сенсі. В умовах скорочення фінансування культури, погляди Шоли можуть бути сприйняті державними чиновниками та приватним капіталом надто буквально, в результаті чого існування музеїв може опинитися під загрозою. Замість апокаліптичного світовідчуття та утопічної інженерії варто перейти до усунення «музейних гріхів», поступово змінюючи музей як соціально-культурний інститут. Але для цього необхідно довкола практичних проблем сформулювати не оцінні концепції, а побудувати теорії. Ці теорії, в свою чергу, мають лягти в основу прикладних досліджень. Це дасть змогу ретельно перевірити теоретичні положення на практиці, уточнивши висунені гіпотези. Без теоретичних проблем та сміливих гіпотез музейництво не може просунутися далі оцінних суджень, що тягнуть за собою або консервативну констатацію актуального стану справ у музейній діяльності, або футуристичне інституційне самозаперечення. І те й інше базується на попередньому досвіді, що накопичується спорадично й часто залишається осмисленим не у повній мірі. В той час як наукова теорія дозволяє інтенсифікувати емпіричні дослідження й адаптувати музей до старих і нових викликів: планувати на основі перевірених наукових даних, а не холістичних метафізичних концепцій, за достовірність яких її автори не несуть відповідальності (на відміну від музейних інститутів).

Підводячи підсумок прикладним дослідженням, спрямованим на з'ясування можливостей використання музею як соціально-культурного інституту, зауважимо, що в їхній основі має лежати певна теорія. Від цього підвищується ефективність як прикладних, так і теоретичних досліджень, оскільки перші верифікують другі. Використання інструментального та індуктивного підходу не дає можливість віднайти розв'язання як музейницьких, так і більш загальних соціальних проблем, що можуть бути вирішені за допомогою музею як соціально-культурного інституту. Як наслідок, застосування цих підходів, прикладні дослідження набувають метафізичного та паранаукового характеру, узагальнення музейницького досвіду відбувається спорадично й недостатньо ефективно. Незважаючи на те, що

в прикладних дослідженнях мова йде, переважно, про музейницькі технології, без теоретичної основи вони не дозволяють досліджувати межі застосування самого музею як соціально-культурної технології.

2.3. Теоретичні дослідження музею як технології

В музеєзнавстві превалюють історичні та прикладні дослідження. А місце теорії міцно займають схоластичні концепції. Схоластичні дослідження трансформують реальні проблеми у лінгвістичні. Намагаючись, нібито, усунути багатослів'я, вони, насправді, його стимулюють. Для методологічного напряму основне місце посідають дослідницькі питання на кшталт: «що таке музей?», «в чому полягає сутність музею?», «з чого складається музей як явище?», «що є музеальністю?» тощо. Такі дослідження є цілковито нешкідливими для музейної справи, проте й не можуть зарадити її проблемам. Тож, набагато продуктивніше відсунути псевдопроблему словесних виражень на задній план [356, с. 240] і взятися за технологічні проблеми музею як соціально-культурного інституту.

В центрі утилітарної музеології розміщуються наступні дослідницькі питання: «*для чого можна використати музей?*», «*яке використання музею буде найбільш ефективним?*», «*як музей працює з технологічного боку?*», «*хто використовує музей?*», «*кому музей має служити?*», «*яка організаційна культура музею є найоптимальнішою в умовах капіталістичного суспільства?*». Довкола питання про можливості використання музею побудована функціональна теорія музею. Її зміст полягає у тому, що музей як інститут, в першу чергу, є набором (системою) певних соціально-культурних функцій. В зв'язку з цим, завданням наукового дослідження є виявлення цих функцій, з'ясування рівня їхньої інноваційності / застарілості, сутнісності / другорядності / специфічності, окреслення номенклатури цих функцій тощо.

Існує значний корпус наукових, переважно, дескриптивних робіт, привчених функціональній теорії музею. Сюди належать, в основному, праці російських та деяких українських дослідників, зокрема: Т.О.Альошиної [560], Ю.В.Зінов'єва [160], В.М.Грусмана [123], Є.М.Акуліча [5], М.А.Лаптєвої [243, 244], Ю.В.Іванової [560] І.В.Пантелейчук [337], О.М.Мастениці [280], Л.С.Іменнової [168], Є.А.Богатирьова [560]. Дослідники будують свої міркування довкола більш-менш сталого переліку соціально-культурних функцій музею, серед яких: науково-освітня, науково-дослідна, дозвіллєва, розважальна, збереження історико-культурних цінностей, ідеологічно-пропагандистська, соціалізуюча, адаптивна, ідентифікаційна, соціально- та культурно-моделююча (соціальне проектування [280]), комунікативна, комеморативна, опредметнення / розпредметнення культури, соціоемпірична та ін.

На думку вказаних науковців, своєрідність музею з-поміж інших інститутів полягає у особливому поєднанні цих функцій, та здатності цього закладу додавати до уже традиційних функцій нові – інноваційні. При цьому, ключовими для музейної ідентичності мають залишатися функції виявлення, збереження, дослідження та презентації пам'яток (музей як інститут, що забезпечує відповідний цикл перетворення предметів музейного значення на музейні пам'ятки). Супереч-

ності, що виникають між функціями (наприклад, між пропагуванням певної політичної ідеології, що базується на догматизмі та науковим підходом, що будується довкола критицизму) або ігноруються, або розглядаються дослідниками як такі, що не потребують розв'язання для запропонованих ними теоретичних конструкцій. Крім того, функції музею, як правило, лише називаються, проте ретельно не аналізуються. Проблеми імплементації функцій майже не розглядаються. Отже, функціональна проблематика схоластизується: дослідники більше налаштовані упорядковувати колекцію функцій, уточнювати їхні назви. Наведені в дослідженнях приклади, переважно, лише констатують існування тієї чи іншої функції.

Проте конфлікт певних функцій із наведеного переліку, з точки зору деяких дослідників, потребує розв'язання. Тож, здійснюються спроби редукції цього переліку або шляхом поєднання музейних функцій, або його скорочення. Цікаві результати функціональної редукції містяться в дослідженнях музею як специфічної лабораторії. Вони беруть початок із авангардної музеології, зокрема, статей К.Малевича [1] та В.Василька [408]. Основна ідея полягала у тому, що музейне зібрання має бути не лише архівом, до якого час від часу звертаються за довідкою, а ресурсом для перетворення суспільства. В схожому напрямі міркує Ш.Макдональд [624], розглядаючи музей як інститут збереження недавнього минулого і, водночас, проектування майбутнього (фьючемейкінг). Т.Беннет [570] вбачає у музеї громадську лабораторію. Завдяки можливості встановлювати будь-які зв'язки між артефактами, що відображають певні соціально-культурні явища, можна моделювати нову соціокультурну реальність.

Дещо під іншим кутом розглядає лабораторність музею Х.Вагенсберг [674] розвиваючи поняття «тотального» (інтегруючого) музею (над яким також активно, хоч і в іншому ключі, працював Т.Шола [653, 654]). На думку дослідника, музей виконує функцію адаптації наукової інформації для широких верств населення. Крім того, музей поєднує в своїй роботі науку та мистецтво, що також робить музейний продукт неповторним. Тотальний музей близький до більш ранньої концепції Експлораторіуму (навчальної симуляційної лабораторії для музейних відвідувачів), що виріс із задуму Ф.Оппенгеймера [592]. Різниця полягає у тому, що відвідувач Експлораторіуму імітував процес винаходження фізичних законів безпосередньо в залах музею. У випадку тотального музею, відвідування експозиції мало стати поштовхом до формування егалітарної дослідницької культури. Проте, в обох випадках, музей не виступає творцем нового знання. Він є ретранслятором надбань: це ретроспективна лабораторія, коли винахід робиться «заднім числом» у вигляді реконструкції для відвідувача.

Більш традиційний підхід до науково-дослідної та науково-просвітницької функції музею висловлюється у дослідженнях І.Неуступного: музей розглядається як елемент системи закладів освіти й науки – науково-дослідних інститутів, університетів [638]. Лабораторна метафора в його роботах не педалюється.

Ефективність музею як науково-освітнього інституту розглядалася у працях В.М.Рожка [388] та Л.В.Легасової [255]. Науковці зазначають, що музеї відіграють роль специфічних науково-джерельних центрів, осередків музеології та профільних досліджень. Також наука виступає як базис для ключових видів му-

зейної діяльності – фондової та експозиційної роботи. Науковий результат відповідно виражається у наукових текстах та музейних репрезентаціях. З міркувань Рожка та Легасової випливає необхідність розробки параметрів оцінки наукової ефективності на основі «комунікативних слідів», що зазвичай використовуються у наукометрії. Рівень музейних репрезентацій та атрибутивної роботи також має базуватися на критеріях, що пов'язані, скоріше, із процесами розповсюдження меседжів, а не їхнім змістовим наповненням. Проте зазначені науковці, все ж, виходять із того, що музей не лише ретранслює сторонній, а й продукує власний науковий результат, котрий не можна звести лише до атрибуції пам'яток.

Отже, прихильників лабораторного підходу до розуміння музейного функціоналу можна розподілити на дві групи. Перша акцентує увагу на особливій дослідницькій функції, що мала виражатися в музейних репрезентаціях. Друга вважає, що знання продукуються деінде (крім джерелознавчих досліджень), а музей має специфічно представити це знання для того, щоб сформувати позитивне ставлення до науки та прагнення до безперервного навчання. Якщо в «дослідницькому» випадку музей більшою мірою був орієнтований на «третій світ» (за К.Поппером) і вироблення нового знання, то у «просвітницькому» на перший план виходила концепція музею як особливого медіуму, що ретранслює вже готове, усталене, вироблене поза музеєм знання. Отже, увага більшою мірою була прикута до «другого світу» (за К.Поппером). Водночас, одна із основних просвітницьких (педагогічних) проблем полягає у тому, щоб з'ясувати як поєднати «другий» і «третій» світи таким чином, щоб учасники освітньо-дидактичного процесу не лише долучалися до «третього світу», а й могли розвивати його.

В цілому, комунікативний підхід до соціально-культурного використання музею є досить поширеним. Наприклад, Е.Хупер-Грінхілл [609, с. 124-150] вважає, що особливий науково-освітній продукт музею виникає внаслідок того, що музей виступає своєрідним інтерпретаційним апаратом в ризомі соціальної комунікації. Відповідно до цієї концепції знання народжується із комунікації. Хоча процес комунікації, взятий у чистому вигляді, виявляє індиферентність до змісту. Отже, інтерпретація є, скоріше, пізнавальним, ніж комунікативним актом. Таким чином, музеї за допомогою власних репрезентацій дають можливість відвідувачам пережити, скоріше, пізнавальний, ніж комунікативний досвід.

М.Кастельс, намічаючи проблеми комунікації між людьми у постмаклюенівську епоху, розглядає музей як ключовий засіб їхнього розв'язання (музеї як особливі комунікативні протоколи) [578]. М.Геннін ставить собі за мету з'ясувати прихований потенціал музею як медіуму, його зв'язки з іншими медіумами. Крім того, Геннін розглядає, як саме ідея музею впливає на інші суспільні інститути, а також аналізує зворотні процеси (наприклад, Інтернет є втіленням більш ранньої ідеї кунсткамери) [603, 604, 605, 606].

Як особливу комунікативно-семантичну систему розглядав музей Д.Камерон [574]. На його думку, музейна теорія мала розробляти щось на зразок метамови музейних репрезентацій. Дослідження специфічної мови музейних предметів знайшли розвиток також у працях Н.А. Нікішина [306] та деяких інших російських дослідників [296]. К.С.Грачова вважає, що музей має активніше використовувати потенціал

найрізноманітніших каналів комунікації. Це дозволить підвищити ефективність навчання, дослідження, розваги, творчої діяльності в рамках музейного медіуму [109]. Основна проблема комунікативного підходу полягає у тому, чи, справді, інформація народжується із комунікації, чи комунікація лише черпає контент, котрий створюється зусиллями науковців, митців, філософів тощо. Чи можливе пізнання без комунікації та комунікація без пізнання? Навіть, мову можна розглядати не стільки як засіб комунікації, а, передусім, як наслідок опису й аргументації [366]. Зрештою, чи не шкодить комунікація процесу пізнання? Чи не відбувається поступового витіснення медіумів із меседжами, медіумами без меседжа [265].

Приходимо до того, що аби дати відповідь на дослідницьке питання про функціональне використання музею як соціально-культурного інституту та його ефективність, необхідно відповісти на дослідницьке питання про те, як має працювати цей заклад. Спроба поєднати світи К.Поппера, в даному випадку, контент, комунікацію та музейній пам'ятки, була здійснена в рамках кураторського підходу до функціонування музею. Відповідно до нього музей розглядається чи то як майстерня, чи то як лабораторія куратора. Експозиція виступає, водночас, і як результат художнього висловлювання, заснованого на певному дослідженні, і як джерело подальших інтерпретацій, а також художніх та наукових пошуків. Зміна парадигми музейної роботи із обслуговування музейних функцій на емансипований творчий процес побудови нових смислів, тягне за собою, на думку представників кураторського підходу, уточнення музейного функціоналу. Він залежатиме від кон'юнктури внутрішнього творчого процесу в музеї. Внутрішнє визначає зовнішнє, а не навпаки.

Проблема полягає лише в тому, що дослідження кураторських технологій майже не перетинаються із музеологічним дискурсом. При цьому, поєднання напрацювань таких дослідників як У.Обріст [639], Е.Джордж [560], П. О'Ніл [315], В.О.Мізіано [288], Є.С.Герман [100], К.Носко, В.Лук'янець [128], П.В.Гудімов [124] та ін. з результатами музеєзнавчих досліджень, могло б дати цікаві результати. Зокрема, мова йде про напрями утилітарного застосування музею як інституту. Таке розмежування є штучним, тому що кураторство як різновид діяльності виокремилося із музейної роботи. Водночас, музейні репрезентації, що є основним наслідком музейної роботи, не часто розглядаються в контексті музеологічних проблем. Так само і кураторський дискурс демонструє тенденцію до подальшого виходу за межі інституційного впливу, «демістифікації музею» [288].

Виняток тут складають дослідження музейного куратора А.Дорнера, проте, незважаючи на популярність в кураторському середовищі (та ігнорування в музейному), його напрацювання суперечать сучасному тренду біфуркації музеологічного і кураторського дискурсів. Багато зусиль для того, щоб їх поєднати, було докладено А.Жиляєвим [1]. Це стосується як його наукових публікацій, так і створення спеціальної дослідницької онлайн платформи – Центру експериментальної музеології (ЦЕМ) [535, 536]. Важливим методологічним досягненням цього дослідницького напряму є прагнення до розширення гносеологічного поля музеології: досліджуються технологічні особливості музейництва як різновиду художньої творчості. Проте експериментальна музеологія розглядає музей не як інститут, а як метафору. Завдяки цьому, музей, ніби, виходить із власних берегів [1],

здійснює експансію щодо соціуму, омузеюючи його. Ця концепція базується на переосмисленні метафізичної ролі музею, запропонованої Федоровим [406, 505]. Проте відсутність уваги до музею як конкретного соціального інституту в експериментальній музеології, не дає змоги повноцінно застосувати розробки цього дослідницького напряму в музеології утилітарній.

Важливою частиною проблематики експериментальної музеології є взаємодія науки і мистецтва. А.Жиляєв, вважає, що незважаючи на художнє розуміння музейництва, важливим елементом кураторської практики є дослідження, а, отже, і наукова робота. Натомість, Т.П.Поляков [350, 351, 352] висловлює думку про можливість редукції науки до мистецтва в музейній роботі. На думку Полякова, міфологія, котра поєднує художнє і сакральне начало, є надійним підґрунтям для музейної репрезентації. Учений вважає науку недостатньо надійною через перманентне спростування наукових гіпотез. Крім того, Поляков звертає увагу на те, що наука, особливо гуманітарна, майже не справляє впливу на широкі верстви населення, які залишаються прихильними до побутового рівня суспільної свідомості. Концепції, що спростовані гуманітаристикою, продовжують бути значущими для суспільних дискурсів, демонструючи резистентність до критики. Водночас, варто зауважити, що міфологія так само може бути піддана критиці, як і наукова теорія. Більше того, саме із критики міфів народилася наука. Тож, запропонований дослідником перехід від науки до художнього міфотворення не вирішує проблему ненадійності знання. А імунізувати від критики можна і наукові теорії. В такому випадку, вони набувають характеру вчень.

В цілому, кураторський підхід віддає належне автономності «третього світу», хоч і не до кінця прояснює технології поєднання науки і мистецтва. Часто куратори схильні до релятивізму, що веде до містифікації їхніх міркувань. Кураторський погляд значно віддаляється від, власне, технологічного використання музейного інституту. Відповідно до цього підходу, основною функцією музею є забезпечення кураторського процесу, оптимізація музейно-кураторських технологій. Проте він не роз'яснює, які соціальні проблеми може розв'язати музей, який вектор повинна мати кураторська творчість? Чиє суспільне замовлення виконують куратори реально, а не декларативно? Для кого працює музей, чиї потреби він, насправді, задовольняє? Хто може отримати соціальні переваги завдяки контролю над цими інститутами? Беручи до уваги лише технологічні аспекти музейного кураторства, дати відповідь на ці питання не вдається.

Одним із перших на це звернув увагу К.Шуберт [548]. Дослідник систематизує практичні проблеми, що постають перед музейним кураторством. На його думку, їхнє розв'язання є неможливим без чіткого усвідомлення моделі музею як закладу, що працює на благо суспільства. Отже, використання музейного інституту не може бути зведене до самовираження творців музейного продукту. До яких належать, власне, куратори, а також музейні менеджери, маркетологи, піарники, рекламісти, архітектори музейних будівель, дизайнери, політики, що ініціюють створення певних музеїв та надають їм особливу підтримку, бізнесмени, котрі виступають у якості меценатів-спонсорів та ін.

Такі дослідники як К.Хадсон, Т.Шола та ін. вважають, що однією із проблем музею є елітизм. Тут мова йде не лише про складність сприйняття музейних репрезентацій звичайними людьми. Еліти – нечисленні (порівняно з рештою населення) групи людей, що концентрують у своїх руках непропорційно велику частку влади, фінансових, інформаційних ресурсів тощо. Оскільки влада еліт поширюється на різноманітні сфери суспільного життя, можна припустити, що саме їхнє замовлення виконують музеї.

Т.Шола, наприклад, застерігає музеї від перетворення на заклади капіталістичного марнославства [544]. Представляючи інтереси еліт, музеї, в кращому випадку, стають чужими для широких верств населення, а в гіршому – використовуються для маніпулювання суспільною свідомістю на користь музейних бенефіціарів. Іншими словами, музеї, ніби, перетворюються на інструмент у змові незначної, проте впливової частини населення проти більшості. Це, в свою чергу, сприймається як зазіхання на суспільне благо та перекручення ідеї соціальної утилітарності музею.

Зауважимо, що конспірологічні теорії не проходять перевірку практикою, оскільки плани по володарюванню над суспільством завжди розбиваються через непередбачувані обставини [367]. Проте музеї все ж можна розглядати як особливий інструмент впливу та гегемонії. Музей використовують як виразника інтересів політичної, бізнесової та інтелектуальної еліти. Політична інструменталізація музею виражається у агітації та пропаганді, що необхідна, передусім, правлячому класу для афірмації їхніх рішень та мобілізації електорату. Рідко музей використовується в інтересах підлеглих верств населення в їхній боротьбі з правлячими елітами.

Бізнесова еліта, надаючи кошти на розвиток музею, звісно, може вимагати від закладу не лише розміщення реклами (відкритої та латентної), прославлення імен дарувальників, створення позитивного іміджу підприємців, їхніх компаній тощо. Вона також може впливати на музейні репрезентації, які музейники вимушені узгоджувати із економічними та політичними інтересами фінансового донора. Ще більш серйозна ситуація із приватними музеями, котрі, перебуваючи у прямій залежності від власника, можуть цілком ігнорувати суспільні проблеми [544]. При цьому, пам’ятки, незалежно від форм власності, розглядаються як загальносуспільне надбання [548].

Проте вплив на музейні репрезентації може бути і більш опосередкованим. Прикладом може служити кураторський проект «Перемоги переможених», здійснений на базі Національного музею Тараса Шевченка у Києві в 2016 р. [84, 317]. Виставка відбувалася за підтримки Міністерства закордонних справ Німеччини та посольства цієї держави в Україні. В зв’язку з цим, можна констатувати, що ініціатори були досить далекими від української фінансово-політичної кон’юнктури. Ще одним партнером виступив Rosa Luxemburg Stiftung в Україні [648], що має виразне лівацьке, антифашистське, пацифістичне спрямування. До проекту також була залучена Незалежна профспілка гірників України [304], яка часто виступає опонентом володарів вугільних підприємств. Партнером виставки також виступив Method Fund [629], утворений спільнотою художників, що демонструє фінансову незалежність. Критики звертали увагу на те, що українські бізнесмени Пінчук та Ахметов представлені в репрезентації як «кати української нації» [161]. Це попри те, що одна із кураторок

проекту Т.Кочубінська була афілійована із Пінчук Арт Центром. Все це свідчило про безсумнівну кураторську сміливість, гуманістичні прагнення авторів виставки, послання яких мали на меті привернути увагу публіки до простих трударів Донбасу. Всупереч благородним намірам, наратив виставки був уражений дискурсами, вигідними представникам фінансово-промислових еліт.

Одна із провідних ідей виставки полягала в тому, що повсякденна зануреність робітників Донбасу у працю унеможливлювала розповсюдження війни. Коли всі трударі підуть воювати за проросійських сепаратистів, не буде кому працювати на шахтах. А зупинка підприємств рівнозначна зупинці життя міст, що були утворені довкола шахт. Отже, те, що трударі знаходяться при роботі є запобіжником від розгортання війни. Тому підтримка трударів є питанням національної безпеки для України, незважаючи на прихований шантаж: не заплатите – матимете війну.

Оскільки можливі економічні негаразди для простих трудівників пов'язувалися із бездіяльністю, а то і прихованим злим умислом центральної влади, куратори намагалися ретранслювати невдоволення трударів регіону «київською владою». Зокрема, саме урядові чиновники, нібито, провокували нехтування належними умовами для праці, що призводило до травм і смертей серед шахтарів.

Імовірно через те, що кураторське дослідження Є.Білорусець розпочалося ще у 2014 р., на виставці не з'ясовувалося питання лояльності шахтарів до незаконно встановленої терористично-окупаційної адміністрації на неконтрольованих українською владою територіях (при аналогічних сміливих вимогах до влади української). А отже і проблеми фінансової підтримки робітників з окупованих територій. Не було також спроби ситуаційного аналізу, що дав би відповідь на питання чому в суворому краї робітників, де праця є чимось на зразок релігії, гору взяли підтримані РФ терористичні формування, що не репрезентують релевантно народ Донбасу і, подекуди, належать до маргінальних соціальних груп. В репрезентації виставки не було проартикульовано, хто безпосередньо несе відповідальність за тяжкі умови праці, особливо, якщо вугільні підприємства знаходяться у приватних руках.

Проте, куратори, особливо, позаінституційні та незалежні (Є.Білорусець), розглядають ті питання, які цікавлять їх безпосередньо. І ніхто не може впливати на обране митцем-дослідником проблемне поле та наративи, що містять у собі певний варіант розв'язання цих проблем. Але інтерпретувати кураторське послання можна по-різному. Наприклад, таким чином, що сепаратистський шантаж є цілком справедливим, як і виправданою є лояльність трударів до незаконної терористичної адміністрації. Україна має заслужити право утримувати донецьких робітників. Хоча останні впевнені, що це вони утримують Україну (щоправда, як і ворожі адміністрації) своєю невтомною працею і, навіть, зіграли вирішальну роль у становленні її незалежності [370]. Цікаво, що амбівалентні погляди, пов'язані із вимогою утримання і цілковитої незалежності від утримувачів натомість, є характерними для Донбасу здавна [240].

Наведений дискурс цілком компліментарний щодо представників великого капіталу в Україні, інтереси якого укорінені у матеріальному виробництві на Донбасі [31]. Цей капітал залежний від доступу до державного бюджету України, зокрема, державних замовлень. У багатьох країнах з екстрактивною політичною

системою [4], до яких належить і Україна, бізнесова й політична еліта тісно переплітаються. Бізнес в таких умовах зростається із державними та регіональними інститутами. Тому політика та інтереси приватного капіталу взаємопроникають настільки, що прибутки ринкових гравців стають неможливими без підкріплення політичною владою.

Саме тому наративи, створені за підтримки політико-бізнесових груп, мають виразне політико-ідеологічне забарвлення за яким стоїть економічний інтерес. Й вони прагнуть використати військово-політичну ситуацію на власну користь. Для цього необхідне сильне пропагандистське підкріплення, що забезпечується, переважно, за рахунок медіа – в основному, Інтернету і телебачення. Отже, в суспільний обіг активно впроваджуються і багаторазово повторюються відповідні меседжі. Вони вростають у полотно суспільної думки настільки, що ретранслятору часто видається, що він продукує цілком нову думку. На жаль, не вдається цього уникнути і кураторам, в тому числі, музейним, оскільки вони також є частиною суспільства, його інформаційно-комунікативного поля з відповідними ідеологічними домінантами.

Таким чином, музейні репрезентації можуть інструменталізуватися елітами, навіть, без конкретних фінансових стимулів. Принаймні, ніяких слідів фінансового впливу на виставку «Перемоги переможених» віднайти не вдалося. Як бачимо, суспільству бракує інститутів, що могли б критикувати існуючі наративи і пропонувати кращі вирішення суспільних проблем. Якщо розглядати під таким кутом зору музеї, можна було б віднайти нові шляхи розв'язання проблеми залежності музеїв від політичних та бізнесових еліт.

Щоб позбутися впливу еліт, і для того, щоб працювати на суспільне благо, музеї мають перетворитися з об'єктів на суб'єктів соціальних відносин. В результаті цього, музеї можуть стати представниками еліти, а не лише бути її виразниками. Маючи ексклюзивне право висловлювати експертну думку, ці інститути мають можливість здійснювати значний вплив на сфери життя, що відповідають музейній профілізації. В зв'язку з цим, варто з'ясувати, чи можуть музеї, подібно до інших еліт лише маніпулювати ідеєю суспільного блага, чи в контексті музейної роботи воно набуває реального наповнення.

В цьому сенсі яскравим прикладом є взаємодія музеїв із сучасним мистецтвом. Справа у тому, що робіт сучасних митців настільки багато, і серед них настільки значна частка імітацій, що проблема визначення того, які твори належать до мистецтва, а які ні, набула особливої актуальності, порівняно із минулими часами.

В.Агамов-Тупіцин приділяє увагу механізмам легітимації мистецтва за допомогою музею [2]. Дослідник зазначає, що «коли це мистецтво хороше, воно має бути в музеї». Інший варіант був запропонований Марселем Дюшаном (він започаткував явище реді-мейду – твору мистецтва, який не створено, власне, руками художника; серед чи не найвідоміших його творінь – «фонтан Дюшана» – пісуар, котрий набув мистецького статусу в специфічних умовах виставки – Р.С.). Завдяки його реді-мейдам усі зрозуміли, що «коли щось виставлено в музеї – то це є мистецтвом» [3].

Отже, багато митців, навіть, намагаються створювати роботи спеціально для музеїв. При тому, що це деформує характер мистецької творчості. Незважаючи на зростаючі потреби синхронної музеєфікації, коли часовий люфт між статусом тво-

ру мистецтва і музейної пам'ятки стає майже непомітним, музеї відбирають твори, що відображають природні художні процеси. Таким чином, музей протистоїть штучному омузеюванню художньої творчості, коли об'єкти одразу створюються у якості майбутніх пам'яток. Отже, незважаючи на проблеми, що постають перед музеями, намагання девальвувати їхній соціальний статус, ці інститути зберігають значну легітимуючу силу, оскільки лише ці заклади здійснюють трансформацію об'єктів оточуючого світу в пам'ятки.

Інституційні критики музею з числа сучасних митців, кураторів занепокоєні тим, що ці заклади наділені ексклюзивним правом визначати соціальну значущість творів та рівень їхньої художності. Митці обурюються, що працівники музеїв, які відбирають самих себе (самовідтворюються), не мають достатньої кваліфікації для виконання соціальної функції, в даному випадку, музеєфікації. В той же час, митці незадоволені і застарілими, на їхню думку інституційними практиками, що панують в музеї, відсталістю цих закладів у цілому. Отже, вони вимагають або радикальної реформи музеїв відповідно до свого бачення, або анігіляцію цих закладів.

Але закиди на адресу музеїв можна переспрямувати й іншим суспільним інститутам, наприклад, церкві, закладам вищої освіти тощо. Займаючись відбором кадрів за встановленими внутрішніми правилами, соціальні інститути формують закриті професійні середовища. Споживачі їхніх послуг не мають важелів впливу на кадровий відбір, навіть тоді, коли вони незадоволені якістю соціальної послуги, яку ці інститути надають. Консервативність характерна не лише для музеїв. Вона є ознакою багатьох соціальних інститутів, тому що вони спираються на апробований досвід. Інновації ж мають пройти ретельну перевірку. Поки відбувається верифікація, консервативна складова домінує. Це є цілком виправдано, оскільки консерватизм убезпечує від руйнування соціальних інститутів через необачні інноваційні реформи. Проте це не означає, що соціальні інститути не потребують цілеспрямованої модернізації, оскільки соціальні умови перманентно змінюються.

Таким чином, інституційні критики вважають, що проблема визначення того, що ж є твором мистецтва, є занадто відповідальною справою, щоб довіряти її музейникам і музеям. В той же час, зрозуміло, що художники прагнуть легітимації своєї творчості і їх дратує, що вони не можуть вплинути на музейні інститути. Якби в їхніх руках опинилося достатньо влади над музеями, вони б не забезпечували активної промоції теми «смерті» або «руїн музею», хоч і метафоричних [468].

Останнім часом намітилася тенденція до інституційної критики музеїв з боку представників науково-дослідних інститутів. Їхні зауваження, як і у митців, стосуються «самозваного» характеру музейних працівників, котрі на власний (часто не досить кваліфікований, як вважають критики) розсуд, підтримують ту, чи іншу наукову концепцію, ігноруючи, власне, наукову спільноту. Музейників звинувачують у консервуванні в музейних репрезентаціях, наприклад, історичних міфів або ж застарілої наукової інформації. В багатьох випадках ця критика є обґрунтованою. Та її конструктивні тези мають бути враховані музейниками. Проте критики вважають, що вирішити проблему можна не шляхом інституційного приладжування, а за допомогою кадрових трансформацій (чисток). Отже, достатньо замінити музейних науковців на лояльних до певного наукового угрупування. Кожне таке угрупування, звісно, апелює

до істинності. Але, насправді, ці об'єднання сформувалися під впливом соціальних, економічних, культурних, традиційних факторів. Отже, за цією критикою, як правило, стоїть корпоративний інтерес. Критика, інструменталізована науковими спільнотами, не завжди базується на нормах наукового критицизму.

Деякі наукові концепції визнаються музеєм «канонічними» й складають наукову базу музейної репрезентації. Звісно, такий підхід не може бути задовільним. Необхідно розрізняти підкріплені, спростовані та імунізовані наукові теорії. Отже, варто покладатися на метод наукового критицизму, а не схвалення з боку наукових корпорацій. Якщо ж музей лише ретранслюватиме конвенціальні гіпотези певних наукових спільнот, він ніколи не буде осередком нового знання, завжди лише наздоганятиме науковий прогрес. Такий музей буде лише осередком апологетичних традицій, ретранслюватиме науковий застій, замість того, щоб бути експериментальним майданчиком для нових наукових ідей. Залишатиметься виставкою колишніх досягнень науки.

Набуваючи експериментального статусу, музей може втратити ореол авторитетної установи, оскільки буде концентрувати «непевне» знання. Водночас, як відомо, «авторитетність» більше стосується соціальної сторони науки, а не об'єктивного процесу накопичення наукового знання. Виходячи із теорії фальсифікаціонізму, «остаточно доведеного» знання не існує в принципі: є лише підкріплені та спростовані теорії. І останні є найнадійнішими, проте завжди менш корисними за нові гіпотези, що можуть бути кращим наближенням до істини. Таким чином, метод наукового критицизму, котрий музеї можуть взяти за основу, розв'язує проблему музею як науково-елітистського осередку, що приймає участь у боротьбі наукових корпорацій. Запорукою цьому є втрата вдаваного образу наукової авторитетності, проте отримання реального статусу науково-дослідного інституту.

Наведене розв'язання не вповні може бути екстрапольоване на музеї сучасного мистецтва. Останні не є установами сучасного мистецтвознавства. Відповідні наукові теорії сучасного мистецтва можуть виникнути пізніше, зокрема, на базі музейних зібрань. Отже, музеєфікація випереджає оформлення відповідних наукових теорій, що значно ускладнює вибір критеріїв, які можуть застосувати музейники. Цією ситуацією користуються дієвці сучасного художнього процесу. З цього приводу, Агамов-Тупіцин зазначає, що одним із методів легітимації художниками своїх творів є створення музею сучасного мистецтва «під себе». Ніби, переслідується благородна мета музеєфікації сучасного мистецтва. Насправді ж, в першу чергу, фонди такого музею мають поповнити твори ініціаторів його створення, що підвищить їхній статус та ціни на виконані ними роботи. М.Кадан [179], зокрема, описував ситуацію, коли один із національних музеїв штучно надавав музейного статусу роботам митців, близьких до адміністрації закладу. Таким чином, музей корумпувався задля капіталізації творів мистецтва.

Отже, лаг наукових досліджень, неможливість брати за основу Ефект Лінді, що передбачає відбір пам'яток і музеєфікацію явищ, що пройшли темпоральну селекцію, штовхає музеї як інститути еліти до свавільних дій або слідуванню певній кон'юнктурі, зокрема, політичній. Звісно, кон'юнктуру можна розглядати як «форму актуалізації суспільного запиту» (за висловом А.В.Зоріна). Проте кон'юнктура може не

враховувати справді нагальних соціальних проблем. Ситуація для музеїв погіршується ще й тим, що музеї все частіше вимушені вдаватися до синхронної музеєфікації. В той час як критерії музеєфікації залишаються туманними. Ця проблема стосується не лише музеїв сучасного мистецтва, а також музеїв історичного профілю, що, фактично, присвячені різноманітним ідентичностям. Поряд із усталеними етнічними та класовими категоріями постають нові й нові форми самоідентифікації.

Розв'язання проблеми свавільної музеєфікації, і, взагалі, музею як профанатора ідеї суспільного блага, полягає у розширенні застосування методу наукового критицизму за межі, власне науки. Використання музеями критичного методу у широкому контексті, дозволить не покладатися на кон'юнктуру, а шукати шляхи подолання справді важливих соціальних проблем. Таким чином, можна спростувати обвинувачення музею у елітизмі або інституційної самозацикленості. Його робота не виглядатиме як гра із нульовою сумою: на користь одних за рахунок інших. Усвідомлення суб'єктності на застосування критичного методу принесе користь усім – елітам, широким масам і музейному інституту. Проблема полягає лише у тому, як технологічно здійснити адаптацію методу наукового критицизму до ненаукової сфери.

Наукову критику не варто ототожнювати із критиканством. А так звана «інституційна критика» музеїв ближча саме до останнього. Від нищівної вимоги викинути музеї на «смітник історії», лише посилюватиметься суспільний остракізм цих закладів, що надмірно ускладнюватиме для них можливості подолання інституційних криз, особливо, матеріально-інфраструктурних. Занадто сильні удари, що завдаються по музеях зусібіч, не посилюють ці інститути, роблячи їх антикрихкими, а, навпаки, можуть завдати непоправної шкоди музейній галузі. Зрештою, найбільших втрат зазнає суспільство, тому що воно буде позбавлене, принаймні, потенційного інструменту ефективного використання та розвитку «третього світу» – своїх художніх та наукових надбань.

Напруження між науковцями чи митцями, котрі хочуть, але не можуть легітимуватися (і тим самим, обійти критичні механізми), з одного боку, та музеями, які втрачають теоретичні та емпіричні орієнтири, – з іншого, можна нейтралізувати. Створення нових музеїв під конкретних науковців чи митців або девалоризація існуючих музейних установ, що підживлюється звинуваченнями у їхній інституційній неспроможності, відсталості, низькій кваліфікації персоналу, не розв'язує проблему, а лише поглиблює її. Від цього немає користі науковим та мистецьким спільнотам, тому що незважаючи на прагнення «демістифікації», «руйнування» музею як інституту, митці та науковці нічого не здобудуть натомість.

Проте представники креативних професій можуть втратять інститут, який після технологічного приладжування, спроможний бути як незалежним осередком критики мистецтва, науки, так і лабораторією для розвитку художньої і наукової творчості. Музеї можуть стати особливими осередками наукових досліджень, особливо, гуманітарного спрямування, що не будуть дублювати функціонал науково-дослідних інститутів та університетів. Отже, для нейтралізації необхідно удосконалити музейницький modus operandi так, щоб усі зацікавлені сторони виграли. Зокрема, на цьому шляху цікаві результати може дати науково-мистецька методо-

логічна колаборація. Отже, для того, щоб відповісти на дослідницьке питання про те, для кого функціонує музей, необхідно знову повернутися до питання про те, як він функціонує. Тому що від інституційних налаштувань музею залежить вектор його використання. Маємо хибне логічне коло, яке необхідно подолати.

Для цього, можливо, варто розглянути питання про організаційну (корпоративну) культуру музею в актуальних капіталістичних умовах. В зв'язку з цим, вимальовується щось подібне до інституціоналізму. Цей напрям розвивається в рамках економічної науки. Відповідно до нього, при дослідженні економічних проблем необхідно поруч із економічними тенденціями, на рівноправних засадах, розглядати і традиції та соціальні інститути, що на них впливають. Проте в утилітарній музеології ситуація дзеркальна: розглядаються інститути і традиції, але не беруться до уваги економічні фактори. Тому більша увага до економічних чинників дозволить краще можливості використання музею як соціально-культурного інституту.

Відповідно до марксистської методології, необхідно очікувати перенесення економічних відносин певної формації з матеріального виробництва на сферу «духовного виробництва». Отже, ринкова економіка, зрештою, поглине ті сфери, де раніше мова, взагалі, не йшла про бізнес. Ця теза підтверджується тим, що дослідники економічних процесів все частіше говорять про культурні (креативні) індустрії, капіталізацію інтелектуальної та мистецької праці. Культурні інститути переймають корпоративну культуру капіталістичних підприємств [569].

Згідно з марксистською теорією, виробничий характер певної діяльності при капіталізмі визначається тим, чи приносить вона додаткову вартість. В протилежному випадку, інститут має бути виключений із аналізу. На практиці ж його буде еліміновано, якщо, звісно, він не може бути корисним для невиробничої сфери. Крім того, культура подекуди розглядається як фактор збільшення доданої вартості. Це проявляється у різниці вартості товарів з однаковими споживчими якостями, але різними брендами [467]. Враховуючи наведені міркування, в наукових дослідженнях музей також розглядається як культурницьке підприємство або, іншими словами, вивчається явище капіталізації музею.

Науковці Н.Котлер, Ф.Котлер, В.Котлер [222], Ж.-М.Тобелем [493] розглядають музей з позиції його адаптації до ринкових умов. Ці фахівці допускають, що змінивши корпоративну культуру (інституційні традиції) в напрямку клієнтоорієнтованості, можна досягти збільшення суспільної утилітарності музею. Навіть, якщо прибутки і надалі не покриватимуть видатків. Л.Норріс, Р.Тісдейл, В.Ланкеліне [560, 313] у своїх дослідженнях ставлять ефективність музейної роботи у пряму залежність із задоволенням потреб клієнтів. В зв'язку з цим, вони допускають скорочення «неефективних» працівників, зокрема, дослідників (звісно, лише тих, що не можуть обґрунтувати своєї наукової ефективності, зокрема, кількісними показниками), задля збільшення численності різноманітних комунікаторів та спеціалістів із «управління і догляду за фондами» [313, с. 26].

Також прихильники капіталізації музею пропонують відкоригувати функціонал музею: з'ясувати, який продукт виробляє музей, запровадити кількісні, ширше, економічні показники перевірки ефективності його роботи. Зрештою, музеї мають прагнути перейти або до самоокупності, або ж до значного здешевлення

свого утримання заради економії матеріальних ресурсів, котрі суспільство змушене витрачати на музеї. Ці заклади повинні перманентно доводити, що ефект від їхньої культурної діяльності відповідає витраченим на них коштам. Водночас, музеї мають бути на ринку, проте не перетворюватися на брудних ринкових гравців, яких цікавить лише прибуток [493, с. 304-306]. Проте суспільна корисність музеїв у ринкових умовах все одно має вимірюватися показниками рентабельності.

Натомість П.Гілен [101, 125, 126] виступає з різкою критикою такого підходу до сфери культури, зокрема, засилля різноманітних кількісних методик з'ясування ефективності, KPI тощо. На його думку, такий підхід виснажує культурну галузь, не залишаючи їй можливості для самовідновлення. Виходить, що бізнес в сфері культури, освіти, соціальних відносин має видобувний характер. На думку Гілена, культура погано пристосована до швидкої віддачі, зокрема, і ринкової. Вона часто потребує значної підтримки. Тому запровадження ідеалів всеохоплюючої конкуренції, економічної доцільності, може знищити неконкурентоздатні, проте важливі для суспільства галузі культурницької роботи.

До таких, непридатних до ринкової гонитви, здебільшого, дотаційних інститутів, належать і музеї. Досвід показує, що музеї, зазвичай, нездатні забезпечити себе фінансово, навіть, кидаючи усі сили на підприємницьку діяльність. Крім того, П.Гілен звертає увагу на те, що неоліберальний підхід до розуміння культури, хоч і видається прогресивним, але більше нагадує практики комуністичних країн із плановою, власне, відсталою економікою [126, с. 62-63]. До цього також можна додати, що, імовірно, через зазначену ідеологічну близькість, неоліберальна ідеологія має таку прихильність у посткомуністичних країнах.

Перетворення музеїв на економічних гравців ставить під сумнів також К.Шуберт. Ринок вимагає вільної конкуренції, а музеї, якщо вони вже остаточно стають на підприємницький шлях, отримують несправедливі преференції по відношенню до інших суб'єктів ринкової боротьби [548]. Інші ж дослідники вважають, що успішні підприємці, навпаки, мають уникати конкуренції [224, 491, 492].

Дослідники К. Волш [676] та Ж. де Ґрут [599], розглядаючи недоліки і переваги перетворення музейних послуг в товар, приходять до думки, що це явище неминуче (незважаючи на опір), тому потребує ретельного спостереження, щоб знайти шляхи оптимальної інституційної адаптації музею. К.Волш переконаний, що виникнення описаних ним тенденцій комодитизації культурної спадщини, спричинене зменшеннями асигнувань на культуру заради економії державного бюджету. Економічний зиск із цієї економії сумнівний, а культурні втрати буде важко відновити, навіть, витрачаючи значні економічні ресурси. Ці міркування стикаються із більш загальною проблемою: чи економічний добробут стимулює культурний розквіт, чи, навпаки, високий рівень культурного капіталу є передумовою розвитку капіталу економічного.

Р.Сіїл намагається довести, що хоч музеї і не належать до культурних індустрій (такої ж думки дотримується один із провідних теоретиків культурних індустрій Д.Хезмондалш [531, с.27-31]), проте створюють необхідний базис для економічного зростання [384, 466, 467]. Наприклад, музеї є туристичними магнітами, що сприяють надходженню інвестицій у регіон. Проте, прихильники цієї концепції,

на жаль, крім прикладу з туризмом, не можуть навести аргументів. Як бачимо, в умовах епідемії COVID-19 непохитність цього аргументу стає сумнівною, тому що постраждала сама туристична індустрія, і невідомо чи вона колись відновиться у попередніх обсягах. Водночас, Р.Сіїл розглядає музеї, як необхідне ядро культурних індустрій: воно саме по собі не має приносити прибутки, але без нього неможливим є існування потужного креативного сектору. «Класичні» культурні надбання (серед яких – музеї) опосередковано впливають на рівень прибутковості культурних індустрій [384].

Можна також звернутися до концепції екомузею, проте вона стосується більше проблеми ревіталізації економічно депресивного певного регіону, повернення надії на перспективний розвиток його жителям. Але прямий економічний зиск у цьому випадку є другорядним. Пов'язати культурну та економічну утилітарність в контексті розвитку громад пропонує О.В.Жукова [148]. Учена вбачає в об'єктах культурної спадщини (навіть тих, що перебувають у вкрай незадовільному стані), а також музеях, своєрідні каталізатори громадських колаборацій. На думку О.В.Жукової, внутрішній інтерес до об'єкта, що має стати первинним, спровокує і зовнішній – туристичний. Це дозволить оновити також матеріальну інфраструктуру довкола пам'ятки, чи музею, залучаючи кошти з різних джерел. На думку дослідниці, туризм залишається важливим фактором капіталізації пам'яток, проте не єдиним. Виходячи із міркувань О.В.Жукової, можна припустити, що необхідно, крім явних шляхів капіталізації, бути відкритими до неочікуваних можливостей застосування творчого підприємницького підходу. Громадський імпульс, наданий історико-культурним пам'яткам, створить підприємницькі можливості, а не навпаки.

Це бачення дуже близьке до «культури дарів» С.Годіна [104], яке, щоправда, є більш песимістичним. Відповідно до «культури дарів», процес капіталізації культурного продукту не піддається раціоналізації. Одні культурні продукти принесуть прибуток, монетизуються, а інші – ні. Будь-які передбачення тут марні. В самому продукті не можна виявити передумов для капіталізації, в соціальній кон'юнктурі також. Більше того, орієнтація на прибуток шкодить якості культурного продукту. Тому С.Годін пропонує просте рішення. Той, хто хоче реалізувати свої творчі потенції, має це робити не очікуючи на винагороду. Зрештою, навіть, не отримавши економічного зиску, він отримує задоволення від процесу й зробить послугу своїм споживачам. Життя людей, схильних до креативності, стане комфортнішим і яскравішим завдяки самореалізації. А суспільна культура буде розвиватися. Лише безоплатно «даруючи» суспільству свій продукт креативний працівник може отримати нагороду. Намагаючись його продати, він навряд чи досягне успіху. Під цим кутом можна розглядати і креативний потенціал музеїв. Навіть, якщо його розвиток не матиме економічної вигоди – виграють люди, яким потрібен музей та все суспільство, оскільки культурними продуктами можуть користуватися усі. Навіть ті, хто спочатку не збирався їх використовувати.

Що ж до креативного імпульсу для громад, то треба зауважити, що поява внутрішньої і, потім, зовнішньої культурної атракції, не обов'язково відповідатиме очікуванням членів громади. Наприклад, Центр Помпіду став важливим фактором ревіталізації не вповні модернізованого паризького району та вагомим чинником капіталізації

за рахунок туризму. Проте, значні інвестиції також спровокували джентрифікацію довколишнього міського середовища музею [548, с. 113], тим самим, вимивши звідти громаду, проблеми якої мала розв'язати ревіталізація. Хоча, звісно, цей приклад більше стосується великих, розвинених урбаністичних осередків.

Тож, інституційна робота, спрямована на приладжування музеїв до економічних умов та введення їх у контекст соціально-економічних проблем, має базуватися на поелементній інженерії, що прагне врахувати й дослідити усі сайд-ефекти, спричинені нововведеннями.

В зв'язку з цим, варто згадати, що деякі дослідники прагнуть адаптувати музей до концепції соціального підприємства. Але тут існує, принаймні, два підходи. Відповідно до першого (який розробляється К.Смаглій), музеї мають працювати підприємливо [470, с.8]. Цей заклад має постійно доводити своє право на існування, гнучко реагуючи на соціальну кон'юнктуру. Він має обрости зв'язками у громадському секторі (й виконувати лобістські функції), хвацько вигравати гранти, вміло просити милостиню (краудфандинг), зачаровувати меценатів. В цілому, фінансовий базис музею має утворювати триножник: державні чи комунальні асигнування, монетизація послуг, спонсорсько-меценатські надходження [470, с. 113]. Непогано також, щоб музеї включалися до маркетингових комунікацій різноманітних підприємств як, наприклад, російський музей пастили [470, с. 122-123]. Звісно, такий музей ніколи не буде незалежним у своїх репрезентаціях, але це не так важливо з огляду на успішність у соціальних перегонах, у яких будь-які засоби оптимальні.

Запропонований К.Смаглій підхід близький до більш давньої та ґрунтовнішої концепції П.Друкера [142], відповідно до якої майбутнє належить інститутам, що забезпечують комфортне соціальне життя. Тому що ці заклади демонструють найкращі успіхи в інноваційності та розвивають методологію підприємництва краще за традиційний бізнес-сегмент. Найчастіше Друкер звертав увагу на підприємництво в контексті церкви та лікарень. Проте дослідник не оминав своєю увагою також і музеї [588]. Отже, виходячи із концепції Друкера, музеї не повинні наслідувати традиційні ринкові практики. Музейне підприємництво не полягає у створенні бізнесів – крамниць або ресторанів. Також воно не стосується конкуренції з шоу-бізнесом, торгово-розважальними центрами тощо. Навряд чи корисним буде також застосування в музейній сфері квазіпідприємницьких технологій громадських організацій. Музеї також не повинні бачити смисл своєї роботи у заграванні або й прямому продажі своїх послуг могутнім фінансовим донорам. Навпаки, музеї можуть стати полігонами нового підприємництва, котре, можливо, змінить саму ринкову економіку – підготує перехід до нової економічної формації. І дослідження спроб музею трансформувати культурний капітал у економічний заслуговує на увагу з боку науковців.

Другий підхід до розуміння музею як соціального підприємства пов'язаний із адаптацією концепції М.Юнуса [556]. Вона полягає у тому, щоб використати капіталістичні інструменти, аби боротися із негативними суспільними явищами, насамперед, бідністю, що виникла внаслідок поширення ринкових відносин. Іншими словами, використовувати отруту як протиотруту. З цією метою М.Юнус заснував Грамін Банк, що займався мікрокредитуванням. Отриману додану вартість банк ви-

трачав на розширення своїх соціально-економічних програм. Отже, прибуток від соціального підприємства не може іти деінде, крім розвитку соціального підприємства. Виходячи із цього добре видно, що соціальне підприємство, як і будь-яке інше, займається виробленням економічного капіталу: економічний капітал обмінюється сам на себе, побічно даючи шанс бідним верствам населення розпочати власну підприємницьку діяльність. В той же час музей не виробляє економічного капіталу – лише культурний. А концепція соціального підприємництва не розв'язує проблеми конвертації культурного капіталу в економічний. Отже, музеї недоцільно розглядати як соціальні підприємства. Скоріше, вони знаходяться у становищі тих, хто отримує кредитування – клієнтів соціального підприємництва.

Навіть якби при музеї організувати соціальне підприємство, він не міг би витрачати прибутки від нього, скажімо, на закупівлю пам'яток. Тому що всі прибутки соціальних підприємств мають іти лише на підтримання інфраструктури соціального підприємства та на розширення діяльності. Тому, музей не матиме від організованого при ньому соціального підприємства жодної користі. Якщо ж прибутки підуть на потреби музею, тоді організоване при ньому соціальне підприємство уже не відповідатиме ідеології, закладеній Юнусом. Воно матиме, скоріше, ознаки ендаументу. Аргумент на користь того, що музей сам потребує соціальної допомоги, в цьому випадку, є маніпулятивним. Музей може бути отримувачем допомоги від сторонніх соціальних підприємств, але не може займатися самозабезпеченням через псевдо-соціально-підприємницьку діяльність. Це профанація ідеї соціального підприємства.

Як бачимо, дослідження економічного потенціалу музею виглядають дуже перспективно, проте цей інститут не належить до підприємств, в тому числі, соціальних. Навряд чи можна говорити і про музейну індустрію, як елемент культурницьких індустрій, хоча музей і взаємодіє із ними. Таким чином, щоб дати відповіді на дослідницькі запитання про можливості соціально-культурного використання музею, технологію його діяльності, інституційну ефективність, соціальну підзвітність, оптимальну організаційну форму, необхідно запропонувати певну узагальнюючу теорію. Чим більше наукових проблем може розв'язати одна теорія, а, отже, і чим більше дослідницьких питань вона поглинає, тим вона краща.

Враховуючи те, що музейний інститут пов'язаний із багатьма суспільними контекстами (наприклад, ринок, комунікація, мікро і макро-інституційне середовище, соціальні легітимація, ідентичність тощо), В.В.Карпов припускає, що така теорія повинна мати соціологічний базис [474, с. 141]. В рамках музейної соціології дослідник намагається відійти від звуженого ремісничого розуміння соціології як сукупності технологій опитування. Також В.В.Карпов намагається розширити проблемне поле музейної соціології. На думку науковця, недостатньо виходити із моніторингу відвідувацьких симпатій конкретних закладів. Необхідно переходити на вищі рівні узагальнення.

Тож, варто розглядати музейний інститут не як сукупність окремих музеїв, а як певну абстрактну модель соціального інституту. Це важливий соціологічний поворот, що відходить від конкретного розуміння соціальних явищ школи Е.Дюркгейма, відповідно до якої досліджують не абстрактні взаємини, а реальні соціаль-

ні групи [355, с. 198]. До того ж треба досліджувати музей всебічно і комплексно, а не ізольовано від його соціальної оболонки – музейної справи, яка, в свою чергу, є частиною ширшого соціологічного полотна, що також постає у якості теоретичних моделей. Лише слідуючи такому підходу, на думку В.В.Карпова, можна вийти на якісно нове розуміння інституційного функціоналу музею і, ширше, його місії.

Ця сама процедура, з точки зору дослідника, має стосуватися і категорії музейного відвідувача. Необхідно охопити респондентів, котрі не відвідують музеї. Дослідження via negativa – тих, хто ігнорує музеї – дозволить виявити непомічені до цього інституційні недоліки. Крім того, необхідно брати до уваги, що музей здійснює вплив не лише на своїх користувачів. Але в даному випадку мова йде не про запитання у респондентів «як музею чинити», а про перевірку певних гіпотез.

Всі ці зауваження мають бути враховані при виборі методології, необхідної для соціологічного дослідження музею. Але здійснення цієї імплементації виявилося не таким простим. Автори колективної монографії «Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу» [474], в якій містилися теоретико-методологічні зауваги В.В.Карпова, все ж залишилися прихильними більш усталеному розумінню соціології в цілому, та музейної зокрема. В основному, музейна соціологія у вказаному дослідженні залишається соціологією *оцінного судження*, що є ефективною, наприклад, для визначення короткострокового стану електоральних настроїв, проте не для інтерпретації місії музею як соціально-культурного інституту. П.Бурдьє [66] звертав увагу на те, що запитання, адресовані рецензенту, можуть не відповідати його світогляду або світогляду його соціальної групи. Тому, відповідь на нього не має ніякої практичної користі. Отже, виходячи із цього, немає сенсу задавати експертні питання неекспертам.

Широке коло відвідувачів спроможне лише на просту необґрунтовану оцінку на рівні, що базується, здебільшого на бінарному виборі, наприклад, «сподобалось» – «не сподобалось» абощо. Скажімо, відреагувати на пропозиції музейних продуктів – виставок, освітніх програм тощо. Варто змиритися з тим, що громадськість не знає, яким має бути музей. Вона покладається на фахові пропозиції. Так само і в інших сферах. Більшість людей не знає, наприклад, як краще будувати електростанції. При тому, що всі користуються електроенергією. Хоча широкі верстви цілком правомірно можуть усвідомлювати шкоду від, скажімо, атомних електростанцій, тому що ризики поширюються не лише на фахівців, а на усіх. Отже, незрозуміло, чому в контексті розвитку соціальних інститутів думка населення набуває більшої ваги, ніж у випадку технологічних рішень в інших сферах.

Незважаючи на наведене, соціологічні матеріали, наведені у монографії [474], яскраво демонструють необґрунтовано серйозне ставлення до поверхневих та ірраціональних рекомендацій музейної публіки. Так, зокрема, йдеться про те, що відвідувачі Національного художнього музею України, незважаючи на, в цілому, позитивну оцінку експозиції («сподобалось-не сподобалось»), «висловлюють побажання», щоб вона перманентно оновлювалася [474, с. 85]. Звісно, якщо вбачати у експозиції лише засіб здобуття комунікативно-візуального досвіду (наприклад, «я уже бачив на власні очі цю картину»), то звісно, вдруге приходити у художній

музей, щоб іще раз кілька секунд, чи хвилин дивитися на ту саму картину (звісно, за умови відсутності провалів у пам'яті) немає жодного сенсу.

Проте для глибинної її інтерпретації, розуміння художньої творчості, мистецьких технологій, соціально-культурного контексту і, головне, її місця в музейній репрезентації, цього замало. Мова вже не йде про використання естетичного, інтелектуального та культурного досвіду, отриманого при розмірковуваннях над експозицією, для розв'язання потреб сьогодення (як особистих, так і громадських). А саме таке ґрунтовне дискурсивне пропрацювання музейної репрезентації необхідне для того, щоб розвинути власну музейну культуру і вдосконалитися на шляху до рівня «інтелігентної людини» (якщо така перспектива може когось привабити). Отже, проблема музею полягає не у поганій оновлюваності експозиції (врешті-решт, фонди колись-таки будуть вичерпані, а орієнтація на тих, хто «вже бачив», ставить у скрутне і несправедливе становище тих, хто «ще не бачив»), а неспроможності музеїв прищепити відповідну музейну культуру, що й виражають відвідувачі.

В цілому, необхідність виявлення оцінних суджень спричинена усталеними традиційними обмеженнями поведінки відвідувача у виставкових залах [112], обумовлених, зокрема, і проблемами збереженості. Справа у тому, що відвідувач має приховувати й пригнічувати свої емоції при споглянанні музейної експозиції. Будь-який надмірний прояв зацікавленості, бажання обговорити пам'ятку (навіть, не заважаючи іншим) може присікатися. Звісно, пам'яток не можна торкатися, робити на них позначки тощо. Це, звісно, є неприпустимим. Самовиразитися відвідувач може лише у книзі відгуків, але сама манера ведення її часто не сприяє чесному висловлюванню вражень. В книзі фіксуються, переважно, позитивні відгуки, в той час як висловити хочеться, переважно, негативні. Отже, і тут культура відвідування не дозволяє отримати реалістичний фідбек.

Інша справа із відкритою маніфестацією під час, наприклад, спортивних змагань або обговорень у соціальних мережах. Ніхто не задається питанням про необхідність анкетувати футбольних уболівальників після матчу. Все що вони хотіли сказати – було висловлено у найрізноманітніших чудернацьких формах на трибунах та довколаматчевих флешмобах. Враховуючи наведене, соціологія оцінних суджень в музеї може бути корисною для отримання емоційного відзиву відвідувачів, для моніторингу рівня музейної культури. Вона також може слугувати вихідною точкою для міркувань про «червоні лінії» поведінки відвідувача на виставці. Проте ця соціологія не дає необхідного емпіричного матеріалу для з'ясування конфігурації функцій музейного інституту та можливостей його соціально-культурного використання.

Багаторазове опитування у фокус-групах (зазвичай, абітурієнтів та студентів, в тому числі, спеціальності «музеєзнавство і пам'яткознавство»), що здійснював автор цих рядків, говорить про те, що устремління музейної публіки досить прості. Зазвичай, бажання відвідувачів обертаються довкола розваг та веселощів, а також можливості порушення традиційних музейних правил. Саме для того, щоб задовольнити ці невибагливі потреби, проводяться «ночі в музеї», під час яких дозволяється дозоване нехтувати певними правилами, рівень видовищності зростає. Не варто відкидати того, що поодинокі зауваження відвідувачів можуть бути корисними із фахової точки

зору [474, с. 85]. Але в цілому, відвідувачів турбує подолання музейного спліну у формі атрактивних заохочень. А їхня упередженість до музею, зазвичай, спричинена музейною травмою (за висловом Т.В.Руденко), отриманою в дитинстві і посиленою непрофесійними діями музейних працівників у подальшому.

Враховуючи наведене, констатуємо, що в результаті ґрунтовної дослідницької роботи, проведеної авторами монографії «Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу», вдалося отримати нові наукові результати. Зокрема, окреслено музейну соціологію як окремий напрям досліджень, висвітлено методологічні й теоретичні проблеми цього наукового напряму. Проте, запропонувати теорію, що відображала б соціокультурну утилітарність музею («місію»), авторам, на жаль, не вдалося. Можна припустити, що причиною цьому те, що не всі автори змогли взяти на озброєння інноваційну соціологічну парадигму, заявлену в роботі.

Детальнішого розгляду потребує точка зору про те, що пам'ятки є лише комунікативним інструментом вираження певної думки. В такому випадку на пам'ятки покладається тільки експресивна і сигнальна функції, в той час як дескриптивна та аргументативна [366] випадають з дослідницького поля зору. В зв'язку з цим, та виходячи із тези про вихід музейної соціології за межі, власне, музейного інституту, контроверсійною виглядає соціологія музейного предмета. Це значно звужує і обмежує можливості дослідження музею як соціально-культурного інституту в його взаємозв'язках з іншими соціальними явищами. Фактично, соціологія музейного предмета може бути зведена до проблем дидактичного (розуміння кураторського послання), кураторського (побудова музейного наративу та дискурсу), які. в цілому, належать до проблематики музейної культури. В контексті пам'ятки, основна проблема музейної культури полягає, насамперед, у розробці ефективних технологій, що уможливлять поєднання наукового методу та інтерпретацій музейних репрезентацій.

Не варто детермінувати соціально-музеологічну проблематику відносинами людей із культурною спадщиною, обслуговування якої, на думку багатьох дослідників, і є місією музеїв. Історико-культурні цінності також є всього лиш інструментами дослідження, спрямованого на розв'язання проблем. Пам'ятки не є самодостатніми фетишами, які потребують особливого, майже, містичного сприйняття, яке дозволить осягнути певні приховані ідеї. Пам'ятка одночасно виступає як автентичне свідчення, наукове джерело, символ. Але усіма цими якостями пам'ятки наділяються відповідно до наявних автономних наукових, художніх та інших знань із «третього світу» за К.Поппером. Використання цих знань при атрибуції пам'ятки та включенні її у ширший контекст музейної репрезентації дозволяє продукувати нове знання, що, знову-таки, поповнить скарбницю «третього світу».

Такий підхід дозволяє переглянути взаємини музею з відвідувачами. Такі процеси, як організація пізнання, соціалізація, формування ідентичності, поглиблення рівня усвідомлення соціальних проблем, котрі розглядаються прихильниками музейної соціології як складові місії музею, насправді, є похідними від проблем, з якими стикаються соціальні колективи. Самоцінність пізнання, як такого, є, скоріше, деформацією сприйняття оточуючого світу, характерною для інтелектуалів. Пізнання існує не заради самого пізнання, а для того, щоб знайти нові шляхи подолання проблем. Наприклад, проблема інформаційної гігієни стимулює пізнан-

ня засобів комунікації, технологій маніпулювання, аналіз відповідних соціальних інститутів і традицій.

Відсутність, власне, соціальної проблематики у музейній соціології, незважаючи на постулювання необхідності виходити в музейно-соціологічних дослідженнях із широкого соціального контексту, віддзеркалюється й у виборі методів. Музейні соціологи як на теоретичному, так і на прикладному рівні покладаються на метод спостереження, серендипності (випадкової дослідницької знахідки), замість методу проб і помилок. Метод спостереження хибно сприймається як провідний метод науки. Для того, аби фіксувати під час спостереження відхилення, необхідно виходити із певної проблеми або гіпотези, яка підлягає емпіричній перевірці. Отже, спостереження не є самодостатнім і не виступає як вихідна точка дослідження. Якщо ж почати зі спостереження, без проблемних ситуацій та гіпотез, соціологічні дослідження просто накопичуватимуть емпіричний матеріал, який може так і не знадобитися для розв'язання проблем.

Метод серендипності має, більше, інтуїтивну природу. Він спрямований на отримання максимуму користі від неочікуваних відкриттів. Проте для того, щоб зафіксувати сайд-ефекти, також треба мати певні вихідні гіпотези: йти до очікуваних результатів, звертаючи увагу на неочікувані. Або ж аналізувати певні маркери, симптоми, сліди, реконструювати проблемну ситуацію, щоб потім знайти шляхи її вирішення. Зрештою, музейна соціологія і на теоретичному, і на прикладному рівні повинна мати експериментальний характер, навіть тоді, коли застосовує метод спостереження. Лише завдяки методу проб і помилок можна відрізнити знання і технології, що є підкріпленими та працюють, від тих, що спростовані і підлягають елімінації. В іншому випадку, музейна соціологія буде відображати не більше, ніж можна побачити не застосовуючи спеціального соціологічного інструментарію. Її розвиток навряд чи буде динамічним, коли і, взагалі, можливим.

В зв'язку з цим, варто було б звернути увагу на те, що музей сам по собі є інструментом соціологічного дослідження. Він не лише може відображати настрої, фіксуючи плинну кон'юнктуру громадської думки. Музей несе в собі соціальний досвід, що може бути використаний для пошуку відповідей на актуальні проблеми, що постають перед суспільством: модернізація, удосконалення соціальних інститутів і традицій, розробка суспільних технологій.

Отже, для того, щоб дати відповіді на порушені дослідницькі питання, пов'язані із з'ясуванням напрямів соціально-культурного використання музею, зокрема, в рамках музейної соціології, варто сконцентрувати увагу на дослідженні теоретичних проблем музею як інституту. А в даному випадку, мова йде про абстрактну модель, а не сукупності конкретних реальних музеїв, чи універсальні дефініції. В зв'язку з цим, увагу привертає інституційна концепція «дементного музею» М.Фера [509, 508]. Дослідник виходить із постулату, що музеї завинили перед суспільством через те, що вони більше не можуть бути такими ефективними як колись, але намагаються це компенсувати недолугою, хаотичною діяльністю. Науковець вважає, що такий стан музейного інституту можна метафорично позначити як деменцію. Потенціал музейного закладу поступово згасає, а сам «хворий» неспроможний нічого вдіяти, хоча й може усвідомлювати зниження

якості свого соціального використання. Єдине, що залишається – сповільнити і законсервувати дегенеративні процеси, що охопили цей соціальний інститут. М. Фер вважає, що до такого стану речей музей прийшов через свою неуважність до теоретичних основ. Це перекидання відповідальності з теоретиків на предмет теоретичного осмислення є симптоматичним. Насправді, ми маємо справу, скоріше, із «дементною методологією» музеології, ніж «дементним музеєм». Означена ситуація яскраво проявилася, зокрема, у міркуваннях про музей, запропонованих Фером. Вони наповнені суперечностями, плутаними аргументами, повторами, самоочевидними констатаціями, необґрунтованими узагальненнями, що базуються на окремих екзистенціальних випадках.

Відправною точкою дискурсу музейного куратора, є спрощене, але неспростовне розуміння музею як «місця збереження артефактів» [508, с. 21]. Водночас дослідник приписує в минулому музейному інституту функцію всезагального банку інформації, яка відтепер покладена на Інтернет, а, отже, музей виявляється зайвим. В той же час, Фер звертає увагу на очевидний факт, що накопичити усю необхідну сукупність пам’яток неможливо, а, отже, й інформаційної повноти від музею очікувати не було варто ніколи. Ситуація лишається такою ж, навіть, за умови, що до уваги береться уся сукупність музейних зібрань по світу. Власне, бажаної повноти не можна очікувати і від Інтернету. Крім того, автор слушно звертає увагу на помітні неозброєним оком цифрові та «аналогові» відмінності між музеєм та Інтернетом. Тому, зрештою, побоювання Фера про витіснення Інтернетом музею виглядають перебільшеними: традиція символічного та джерельного використання артефактів навряд чи зникне найближчим часом.

Оскільки Фер бачить особливість музею у специфічній комунікації через предмети і їхні системи – опредметнення ідей – він вважає за необхідне прояснити технологію створення музейних репрезентацій. В зв’язку з цим, автор пропонує чітко розрізняти колекцію та «корпус музею» – апарат, що має на меті перетворення звичних об’єктів оточуючого світу на пам’ятки та використання їх як символів або фрагментів реальності в експозиціях. Намагаючись пояснити згасання когнітивних функцій музею вродженими причинами, дослідник вибудовує складний і плутаний дискурс про співвідношення між сукупністю усіх речей на землі та науковими класифікаціями, фондами музею як їхньою частиною і виставками, що, в свою чергу, вже є частиною фондів. Дослідник вважає, що постійна експозиція музею не має раціонального підґрунтя. Вона будується музейниками, майже, у свавільній манері за допомогою «риторичних методів в сенсі аргументації, мовлення, наративу» [508, с. 28]. Так, наче, наукові аргументи не виражаються за допомогою мови та не утворюють наративів. При тому, що насправді, наука спирається на дескриптивну та агрументативну функцію мови [367].

М.Фер переконаний, що вимушена селекція, критична неповнота зібрання пам’яток не може в достатній мірі забезпечити наукової строгості. Отже, як можна розуміти із міркувань дослідника, важливим фактором деменції музейного інституту є втрата наукового методу в контексті музеалізації. Ці тези виглядають досить дивно, з огляду на те, що музей і не спроможний досягнути достатності

у комплектуванні. Отже, деменція є, ніби, наперед визначеною. Тож, власне, і вдіяти нічого не можна.

Отже, корінь проблеми лежить у неможливості поєднання музеалізації та наукового методу. При цьому, дослідник дивним чином вважає, що колекція та похідна від неї репрезентація *не мусять (хоч і можуть)* мати під собою науковий базис [508, с. 23], що створює суперечності у міркуваннях Фера. Якщо виходити із того, що дементність є нездоланною, то можна стверджувати, що поєднати науку і музеалізацію *неможливо* в принципі. В такому разі, мова не може йти про факультативність науки в музейній репрезентації. Якщо ж репрезентація *може* мати наукове підґрунтя, а деменція музею зумовлена відсутністю цього базису, то музеалізація *мусить* бути науково підкріпленою.

Дослідник виділяє кілька «симптомів» музейної деменції і пропонує «лікування». Проте пропозиції дослідника є суперечливими, що ставить під сумнів надійність запропонованої ним методології.

Зокрема, М.Фер висловлює впевненість у тому, що музей втратив здатність до орієнтації, проте, водночас, звинувачує його у патріархальному, менторському габітусі, який не дозволяє відвідувачам самим обирати ракурс вивчення музейних предметів. Водночас, дослідник виступає проти безіменного кураторства [509], в той час, як кураторство – це завжди певний ракурс. Звідси, щоб не заважати вільному пізнавальному самовизначенню публіки, необхідно або відмовитися від кураторства взагалі, або практикувати «безіменне кураторство».

Також М.Фер стверджує, що музей втратив здатність до самоорганізації. При цьому він висловлює подив щодо одного важливого факту, який, власне, спростовує усю його теорію. Факт полягає у тому, що незважаючи на скрутні, кризові часи для музею, наступ новітніх комунікаційних технологій, кількість музеїв по всьому світу зростає. Замість того, щоб переглянути свою дементну теорію, Фер схильний її імунізувати. Він вважає, що розростання музейної мережі та поглиблення профільної диференціація музеїв, є проявом хвороби, й позитивно оцінювати цей процес не варто. Водночас, можна потрактувати бурхливе розширення меж музейного ландшафту, як прояв високої резистентності й вітальності цих інститутів, інтуїтивне покладання на них суспільством важливих нових функцій, які музеологія має розкрити. Замість того, щоб наполягати на непорушності теоретичних гіпотез про «кінець музею».

Науковець вважає, що ознакою деменції є втрата інституційної самостійності. Але замість того, щоб прагнути суб'єктності, Фер переконує, що музей має піддатися «дементним тенденціям» і «передати свою долю в руки відвідувачів, меценатів та інших зацікавлених» [508, с. 36]. Так, ніби, сам музей не зацікавлений у тому, щоб «віднайти і визначити себе самого знов» [там само].

М.Фер пропонує розв'язувати інституційні проблеми музею шляхом редукції. В зв'язку з цим учений постулює необхідність відновлення статусу-кво музею як закладу, що зберігає артефакти. Не дивно, що найбільшою реформою музею в такому спрощеному розумінні є відкриття фондів.

Отже, підсумовуючи аналіз теорії «дементного музею», варто зауважити, що те, що заклад не відповідає очікуванням науковців – не є інституційною пробле-

мою, як вважає М.Фер. Це є науковою, музеологічною проблемою. Ніякої деградації музею немає. Маємо справу із невідповідністю деградаційно-дементної теорії реальності. Як наслідок, треба відкинути теорію, що не підтверджується. А не силувати реальність втиснути у «прокрустове ложе» хибної теорії. Не варто гадати, що науковий критицизм полягає у приниженні музейного інституту та практичних досягнень його працівників. Набагато ціннішим для музейної теорії є виявлення та розв'язання проблем, що постають при осмисленні музею як соціально-культурного інституту. Метод наукового критицизму полягає у тому, щоб перевіряти існуючі теорії практикою, спростовувати їх, коли виявлена невідповідність із реальністю, висувати нові гіпотези, які також будуть спростовані. Проте з кожним кроком теоретичне пізнання глибше й глибше проникатиме у розуміння музею як соціально-культурного інституту. Це дозволить гармонізувати музейний функціонал та запропонувати відповіді на виклики, з якими стикається заклад.

З багатьох музеологічних досліджень, які вже розглядалися раніше, в тому числі, розробок М.Фера, можна зробити висновок про те, що більшість проблем музею як соціально-культурного інституту можуть бути зведені до проблеми інституційної ідентичності. Якщо музей все більше мімікрує, дублює функції інших закладів, виходить, що його соціально-культурна утилітарність знижується. Отже, якщо протистояти втраті музеєм своєї ідентичності, зокрема, на теоретичному рівні, – музей знову стане потрібним, важливим для соціуму. Як наслідок, буде вирішена проблема його суспільної утилітарності та можливостей соціально-культурного використання.

Проблема втрати музейної ідентичності, з одного боку, може бути розв'язана шляхом з'ясування тих рис музею, які не притаманні жодній іншій інституції. Такий шлях є продуктивним з огляду на пошук напрямів найбільш утилітарного суспільного використання музею. З іншого боку, для того, щоб відповідати сучасним викликам, музею необхідно залучати досвід інших соціальних інститутів, що призводить до уподібнення або, навіть, мімікрії. Таким чином, музей вимушений поступатися частиною своєї ідентичності. В контексті другого напряму міркувань, видається, що соціальні інститути поділяються на ті, що мають сильну ідентичність і, ніби, експортують її, здійснюють своєрідну експансію. А також ті, ідентичність яких ослаблена. Отже, останні перебувають на межі виживання й будуть поглинені потужнішими інститутами.

На перший погляд, не варто штучно підтримувати інституції, елімінація яких є природною. Проте, провідною рисою соціокультурного життя є протистояння природним процесам елімінації (на що, з огляду на музеї, звертав увагу М.Фер). Тому проблема інституційної ідентичності музею може бути дещо переформульована. Мова має йти про те, які риси інституційної ідентичності музею варто зберегти, а від яких відмовитися. Що може бути запозичене від інших інститутів? І, глобальніше, чи є процес взаємного уподібнення шкідливим, чи, навпаки, цей процес є природним, а тому продуктивним? Чи є він таким, на який немає можливості вплинути, і, отже, чи є зміни, спричинені ним невідворотними? Пошук вирішення означених проблем передбачає використання адекватної методології.

В зв'язку з цим, цікавим може бути залучення фрактального методу, започаткованого Б.Мандельбротом [269, 270, 271]. В найбільш загальних рисах, його методологія була спрямована на те, щоб параметризувати складні системи, виявити їхній «будівельний матеріал» та продемонструвати, яким чином відбувається процес ускладнення явищ та їхнього масштабування. Мандельброта цікавили, насамперед, розв'язання математичних проблем: вимірювання берегових ліній, площ легень тощо, не вдаючись до геометричних спрощень. Одним із ключових у фрактальній методології є поняття «самоподібності», що відображає процес масштабованого ускладнення: елементи системи виявляються її зменшеними подібностями. Це означає, що для того, аби наблизитися до розуміння фрактальності, необхідно брати до уваги рекурсивність.

Мандельброт прагнув розширити ідею фрактальності за межі математики, використовуючи її для розв'язання економічних проблем [271]. Математик вважав, що не варто встановлювати обмеження на використання фрактального методу [269]. Багато зусиль до адаптації концепції фракталів до вивчення соціальних явищ було докладено Н.Талебом [485]. З огляду на соціально-гуманітарні науки, ідея фрактальності може бути застосована пояснення до здавана поміченої тенденції, відповідно до якої соціальний інститут є відображенням суспільства, до якого він належить, взятого у цілому і навпаки. Виходячи із цього, можна краще зрозуміти поширені метафори, на кшталт, музеї – «барометри суспільства». Фрактальність можна застосувати для з'ясування того, як саме музеї реагують на зміни макрорівня соціуму та здійснюють зворотній вплив на нього. Сюди ж належать проблеми мімікрії музеїв, запозичення інституційних функцій і, зрештою, інституційної ідентичності музею.

Чи не найперша спроба використати ідею фрактальності щодо художніх музеїв належить дослідниці І.О.Яковець [558, 559]. Учена попереджає, що її розуміння фрактальності не має стосунку до математики та має, більшою мірою, філософський відтінок. Учена констатує, що в контексті «культурних форм» геометрична фрактальність перетворюється в соціокультурну [558, с. 200]. Хоча таке лінгвістичне вирішення проблеми означеного переходу і не дозволяє його осягнути. Незважаючи на це, дослідниця пропонує досить цікаві фрактальні ієрархії, зокрема, цивілізація – місто – музей, що характеризуються взаємною самоподібністю і пов'язані між собою рекурсивними зв'язками. На жаль, не знаходить продовження думка І.О.Яковець про те, що патерни культури, художніх образів, що тиражуються, знаходять своє відображення в музейній експозиції. Звідси, можна перейти до аналізу музею як своєрідного девайсу з відтворення суспільної фрактальності. Завдяки цій властивості, музейна експозиція спроможна конструювати нову культурну та художню дійсність, або ж, принаймні, дескриптивно відображати її.

Незважаючи на вдалі приклади саме філософського застосування концепції фрактальності, прагнення візуалізувати свої міркування, виразити їх у геометричній формі, беруть у дослідженні І.О.Яковець гору.

В основі візуалізацій дослідниці лежать то чотирикутники (що мають на меті пояснити фрактальну природу різноманітності художніх музеїв, виходячи із мистецьких патернів) [558, с. 203], то паралелепіпеди (що покликані відобразити па-

терни музейних репрезентацій, представлених у експозиційних просторах) [558, с. 205]. У виборі форм геометричної візуалізації вгадується концепція «білого кубу» – найбільш поширеної форми сучасного виставкового простору. Хоча, з геометричної точки зору, не існує або майже не існує експозиційних просторів правильної кубічної форми.

Виходячи із математичної ідеї фрактальності, можна було б очікувати, що геометричне вираження музейного інституту в І.О.Яковець набуде набагато складнішої, «звивистішої», багатоманітнішої, складної для вимірювання форми, яка в цілому, буде аномальною з позиції евклідової геометрії. Тому що Б.Мандельброт виступав саме проти геометричних спрощень, що не підходять для моделювання складних явищ. Нагадаємо, що згідно з концепцією Мандельброта вимірювання площі, скажімо, апельсина, не може бути зведене до вимірювання площі сфери: необхідно брати до уваги кожну виїмку та випуклість [271, с. 164].

Враховуючи наведене, необхідно зауважити, що використання концепції фрактальності може бути корисним лише у метафорично-філософському контексті, наскільки це можливо, не скомпроментувавши ідей Б.Мандельброта. Тож, спробуємо усунути цей недолік в контексті розв’язання проблеми музейної ідентичності.

Отже, застосуємо фрактальну методологію по відношенню до функціональної теорії музею, зміст якої полягає у тому, що музейний інститут розглядається як своєрідна конфігурація соціальних функцій. Провідними серед них є виявлення, збереження, дослідження і презентація пам’яток, що позначають базові елементи музейного циклу. Проте, елементи циклу можуть бути відчужені від музею та диверсифіковані. Наприклад, *виявляти й накопичувати пам’ятки* можуть не тільки музеї. Це, наприклад, також піж силу приватним фізичним та юридичним особам – колекціонерам, банкам і, навіть, державним підприємствам, як-от (в Україні) Центр Довженка, Український дім, ВДНГ та ін.

Можна стверджувати, що музейна мережа (як сукупність музеїв на певній території) виконує важливу розподільчу функцію щодо музейних пам’яток. В той же час, розподіл може відбуватися стихійно, як це, в принципі, й було на більш ранніх історичних етапах. Звісно, в зв’язку з цим постає проблема розпорошення колекцій. Проте музейна практика у світовому масштабі свідчить про те, що централізована мережа державних і комунальних музеїв є, скоріше, виключенням, ніж правилом. Більше того, управління централізованою музейною мережею може нанести неочікувану шкоду, в той час як нерегульовані системи демонструють вищу ефективність (наприклад, у США).

Функція *збереження* може бути покладена на власників пам’яток. Загрози виникатимуть лише тоді, коли власник не усвідомлює, що зберігає загальносуспільне надбання (хоч воно і перебуває у приватній власності). Отже, власник пам’ятки з етичного боку не може цілковито розпоряджатися пам’ятками як власним майном, наприклад, знічев’я знищувати їх або піддавати некваліфікованій реставрації тощо. У 2015 р. на одній із TED-конференцій було озвучено нетрадиційний підхід до збереження історико-культурного надбання [649].

Е.Шілп з приводу зауважив, що коли дотримуватися точки зору про те, що культурні цінності належать усьому суспільству, то й функція їхнього збереження

має лягати на все суспільство. Отже, кожен, хто має у своїй власності пам'ятки, повинен нести за них відповідальність перед суспільством. В той же час, музеї, стикаючись із браком фінансування, втрачають можливість виконати цю відповідальну суспільну місію. У музеїв часто немає необхідної інфраструктури для збереження пам'яток. Але інші інститути, наприклад, ті ж банки можуть здійснювати охорону пам'яток ефективніше за музеї.

Дослідження пам'яток як специфічних джерел здійснюються не лише музейними науковцями, а й зовнішніми ученими. Студії пам'яток можуть проводитися не лише на базі музейних колекцій, а й зібрань наукових інститутів. Прикладом може служити Інститут Археології НАНУ. При цій установі діє музей, що має популяризувати наукові досягнення української археології, проте для дослідників достатньо й всього-лиш упорядкованих фондів із якісним науково-довідковим апаратом.

Крім того, дослідженнями пам'яток можуть займатися університети. Наприклад, в Британії потужною ланкою музейної справи є університетські музеї. Взагалі, науковцям було б набагато зручніше, коли музей працював у режимі архіву або бібліотеки. Ключовим для учених є лише питання доступності. Якщо воно вирішене, необхідність у музейній установі з її репрезентаціями для науковців зникає. При цьому треба зауважити, що музеї часто не надто відкриті для зовнішніх дослідників. Імовірно, це обумовлено несвідомим прагненням музеїв зберегти свій ексклюзивний статус як осередків джерельної бази наукових досліджень.

В зв'язку з цим, доречно розглянути питання музею як осередку *експертного знання*. Проте музеї нездатні стримувати процеси диверсифікації джерел інформації та збільшення їхньої відкритості. Більше того, специфічне експертне знання, яке зазвичай, приписується музеям, формується завдяки залученню знань із позамузейного середовища. Рівень експертної роботи залежить від розвитку наукового знання та, на особистому рівні, від дослідницьких навичок та наполегливості у пошуку інформації, що притаманні конкретному експерту. До того ж, хороший експерт має фланірувати між різними збірками і його «прикутість» до певної колекції може йти, навіть, на шкоду. Врешті, експертне знання не потребує обов'язкової інституційності.

Презентація пам'яток також може бути здійснена без музеїв. Цим займаються незалежні куратори (котрі залучають зібрання різних юридичних та фізичних осіб). Успішні виставки проводяться також установами, діяльність яких взагалі не пов'язана зі історико-культурним надбанням. Достатньо пригадати проведену на високому рівні виставку «Музей новин» (2017 р.), здійснену приватним PR-агентством «Gres Todorchuk PR» у колаборації з телеканалом 1+1 на базі державного підприємства Мистецький Арсенал, що є, скоріше, квазімузейним інститутом. Не менш якісною була також виставка зазначених піарників «Ukraine WOW» (2019-2020 рр.), виконана на одній з платформ Київського вокзалу.

Похідною від презентації пам'яток є *освітня (просвітницька)* функція музею. Дидактичний статус музею закріплений практично в усіх його конвенціальних визначеннях. Переважно, музей розглядають як допоміжний освітній інструмент. Але в музеї можна розгледіти й специфічні освітні риси. Дехто в цьому контексті схиляється до посилення музейного ентертейменту, що є неприпустимим для суворих освітніх закладів. Можна говорити також і про інші дидактичні властивості

музею, пов'язані із швидким освоєнням значних обсягів культурного капіталу за короткий проміжок часу. Наприклад, подібно до того, як Р.Бредбері зазначав, що замість університету «закінчив» бібліотеку, можна сказати, що видатний інтелектуал А.Мальро «закінчив» музей замість мистецтвознавчого чи кураторського факультету університету.

Незважаючи на це, навчання за допомогою пам'яток також може бути відчужене від музеїв. Навчальні заклади подекуди володіють власними колекціями (про університети мова вже йшла раніше), або ж, враховуючи розвиток комунікаційно-мультимедійних технологій, використовувати зображення пам'яток. За великим рахунком, проблема доступу усіх верств населення до історико-культурних пам'яток буде вирішена завдяки розміщенню їхніх цифрових субститутів у Інтернеті.

В зв'язку з цим, варто звернути увагу на те, що вже зараз можна спостерігати зміну вектору цифрової нерівності. Якщо раніше мова йшла про те, що бідним верствам населення залишаються недоступними переваги, які надають цифрові технології, то станом на сьогодні ситуація крок за кроком змінюється в іншому напрямку. Коли цифрові послуги стали егалітарними, «аналог» все більше виступає як ознака ексклюзивності. Для середнього класу будуть доступні комерційні виставки або експозиції. П.Бурдьє давно звернув увагу на те, що відвідування було і залишатиметься демонстрацією престижу, тим більше, для розуміння репрезентацій необхідний певний рівень культурного капіталу, котрий не завжди можуть здобути представники нижчих класів.

Представники найвищих суспільних верств зможуть насолоджуватися «безпосереднім спілкуванням» з автентичними предметами, які перебувають у приватних колекціях. Для найбідніших прошарків населення залишаться оцифровані пам'ятки в Інтернеті – віртуальні музеї, цифрові представництва традиційних музейних закладів, Google Arts тощо.

Отже, можна говорити про те, що музеї, поступово долаючи елітистську спрямованість, можуть стати важливим фактором подолання нерівності у живому доступі до пам'яток. Але, навіть, якщо цього не станеться, функція масової освіти може лягти на цифрові квазімузейні форми. Це означає, що без музейного інституту знову-таки можна обійтися.

Наведені аргументи не варто використовувати як підтвердження невтішних прогнозів щодо майбутнього музеїв. Просто утилітарність цього інституту не варто пов'язувати із примітивними операційними задачами, що не є притаманними лише йому. Застосування фрактального підходу дозволяє по-іншому розглядати функціональний підхід до з'ясування соціокультурної утилітарності музею. Основні функції музею, серед яких виявлення, збереження, дослідження і презентація пам'яток, або їхня сукупність не належить на ексклюзивних підставах жодному соціальному інститутові. Ці функції являють собою фрактали і мультифрактали, що виступають як будівельний матеріал для соціальних інститутів. Також фрактальна методологія пояснює, що соціальні інститути перебувають у стані перманентного взаємозапозичення (взаємоуподібнення).

Домінуючі інститути, що демонструють особливу успішність, стимулюють запозичення їхніх практик, ієрархічних структур, інституційної культури тощо. На-

приклад, в сучасних умовах дослідники помічають [569, 548], що музеї все більше уподібнюються до бізнесових структур, корпорацій. Тому все частіше мова йде про корпоративний стиль музею, музейний продукт, маркетинг, рекламу, PR, впровадження корпоративної культури ін.

Але можна говорити і про зворотні процеси. Зокрема, М.Федоров вважав, що музей як інститут може стати матрицею нового суспільного життя – все суспільство перетворюється на живий музей [505]. І теоретично, і практично, музей спроможний здійснювати інституційну експансію. Отже, апокаліптичні настрої по відношенню до цього інституту є перебільшеними і передчасними.

В продовження теми музейної експансії, варто зауважити, що в музеології з'являються дослідження, які демонструють поширення різноманітних музейних форм та практик на культурницькі сфери, які не мають прямого стосунку до музейної справи. Наприклад, там не використовуються автентичні пам'ятки [309, 418], що суперечить традиційному підходу до музейної роботи. Це може викликати несприйняття у музейників, котрі прагнуть не включати цілком реальні процеси запозичення музейних інституційних форм до музейницької проблематики. З точки зору музейного пуризму це є цілком слушним. Проте, з іншого боку, більш широкий погляд дозволяє розв'язати суто музеологічні проблеми, котрі в стерильному середовищі ізольовані від цікавих вирішень. Зокрема, мова йде про проблему музейної ідентичності.

Використання фрактального підходу демонструє, що проблема інституційної ідентичності музею, насправді, є псевдопроблемою. Проблематика суспільних дискурсів переноситься у наукову, музеологічну сферу. Проблему ідентичності, що зараз гостро стоїть перед багатьма суспільствами, саму можна розглядати як фрактал. Якщо, наприклад, існує криза національної ідентичності, то музейну проблематику можна уподібнити до неї і розглядати всі проблеми (кризові явища) в музейній справі як проблему ідентичності. Отже, якщо музей втратить свою ідентичність – він закономірно загине. Хоча, незрозуміло, чи оцінювати це позитивно (бо це природній процес), чи негативно (бо випадковість, що лежить в основі природних процесів сліпа). Якщо продовжувати розвивати ідею націоналізму по відношенню до інститутів, вийде щось схоже на інституційну геополітику. Неминучим є й інституційний історицизм, коли життя тих, чи інших інститутів обумовлене глибинними історичними законами. Щось подібне до цього було продемонстровано під час аналізу концепції М.Фера: дослідник щиро дивувався, чому ж музеї не зникли, незважаючи на невблаганні закономірності інституційного прогресу.

Так само, в проблематиці інституційної ідентичності відчувається вплив концепції ринкової конкуренції. Ті заклади, що краще пристосувалися до мінливих умов виживуть, а ті з них, яким не вдалося – будуть елміновані. Тут до ринкових законів додаються ще й еволюційні (в соціально-філософському вимірі – «війна всі проти усіх»).

Як бачимо, ці патерни є добре впізнаваними і зручними для пояснення багатьох явищ. Якщо ж підходити до цього питання з іншого боку, то можна припустити, що різноманітні фрактали, з яких формуються інститути, є чимось на кшталт деталей конструктора. Цим конструктором не керують невидимі сили. І хоча суспільство є занадто складною системою, в зв'язку з чим його функціонування залежить від безлічі непередбачуваних факторів, інженерний чинник, все

ж, є вирішальним. Людям самим під силу конструювати інститути у відповідності з соціальними проблемами й потребами. Не варто консервувати старі інституційні конфігурації музею, або взагалі, викидати цей заклад на смітник історії.

Фрактальне приладжування не має негативного або позитивного забарвлення. Це всього лише підхід, відповідно до якого музеї можна удосконалювати. І уподібнення музею до певних інститутів не руйнує його специфіку. Цілеспрямована інженерна робота дозволить сконструювати музей таким чином, щоб він не дублював роботу інших закладів, а, навпаки, був здатний робити те, що іншим інститутам не під силу. Тому мова йде не про уявну інституційну ідентичність музею, яку треба захищати у ворожому оточенні. Йдеться про підбір тих фракталів та мультифракталів, що дозволять отримати оптимальну конфігурацію музейного інституту для розв'язання соціальних проблем, замість кон'юнктурної мімікрії музею.

Для того, щоб зайнятися цілеспрямованим конструюванням, необхідно теоретично осягнути стихійні процеси. Увага до них є вкрай важливою у соціальній інженерії. Здебільшого, суспільні інститути є наслідком саме стихійних процесів та неочікуваних наслідків цілеспрямованого реформування закладів.

Отже, спробуємо за допомогою фрактальної методології описати ці стихійні процеси (не математично, а вербально-метафорично). В найбільш спрощеному вигляді музей – це інститут, що використовує різноманітні артефакти у двох напрямах – як джерело інформації та як символ. Це два базових «фрактали». Джерельно-інформаційне використання артефактів, що є автентичними свідченнями певних історико-культурних явищ, створює передумови для науково-дослідної та освітньої роботи музейного інституту. Символьне використання пам'яток уможливлює їхні іпостасі як товару, знаку в комунікації, засобу унаочнення політичної пропаганди, реліквії. Джерельно-інформаційну та символьну функцію можна поєднувати. Наприклад, сполучення освіти і пропаганди дає патріотичне виховання в музеях. Синтез знакової і науково-дослідної функції дає вираження положень певної наукової теорії. Проте, деякі елементи не можуть бути поєднані, наприклад, науково-дослідна функція суперечить пропагандистській, тому що в основі першої лежить спростування, а в основі другої апологетика та імунізація від критики.

Якщо не розглядати мистецтво з позиції комунікації, то можна виділити ще один напрям використання музейних пам'яток – мистецький (деякі міркування з цього приводу містяться, наприклад, тут [389]). В цьому контексті артефакти можна розглядати як своєрідні реді-мейди. Мистецький фрактал, в контексті музейної репрезентації ускладнюється. Він проходить шлях від художньої (естетизованої) речі, чи архітектурно-художнього рішення експозиції до художнього висловлювання, естетика якого підпорядкована певному смислу (інсталяція). Мистецтво може виконувати допоміжну роль, наприклад, щодо політико-пропагандистської репрезентації. Може також бути цілком самостійним, як у випадку репрезентації сучасного мистецтва. Проте, можна припустити, що воно утворює певні симбіотичні зв'язки із науково-дослідною функцією.

За допомогою різноманітних конфігурацій окреслених фракталів можна досить точно описати діяльність музейних інститутів. Ця методологія дозволяє розкрити найскладніші функціональні хитросплетіння, коли музей набуває то ознак атрибу-

тивно-інтерпретаційного апарату, то науково-дослідного центру, то мистецької та наукової лабораторії, то медіумом художнього висловлювання, то навчально-виховного осередку. Отже, музей одночасно може бути галереєю, науково-дослідним інститутом, університетом, школою, сховищем пам'яток, центром експертизи, художньою майстернею, підприємством культурної індустрії та ін. Деякі функції перебувають у активному стані, деякі перебувають у спокої. В цілому, музей як соціальний інститут має ознаки опціональності. Необхідні функції активуються залежно від обставин. За рахунок цього музей і демонструє антикрихкість – здатність отримувати поштовх до розвитку від стресових ситуацій [485]. Але в цьому музеї не унікальні. Більшість ефективних соціальних інститутів мають опціональну природу.

Незважаючи на всі окреслені переваги фрактальної методології, вона, все ж, не спроможна виявити вектор суспільної утилітарності музею. Отже, в контексті музеології та, ймовірно, усієї гуманітаристики, від фрактальної теорії не варто очікувати більше, розв'язання дескриптивних задач.

Таким чином, необхідно обрати оптимальний методологічний підхід для з'ясування інституційної ефективності музею. Можна припустити, що це можна зробити за допомогою виявлення сутності та специфіки соціального інституту. У філософській традиції існує цілий напрям, присвячений з'ясуванню сутності – це есенціалізм. Відповідно до його постулатів, під сутністю розуміють незмінну першооснову певного явища, що виступає предметом міркування й дослідження.

На думку К.Поппера, філософія есенціалізму суперечить науковому методу. «Сутності» можна розглядати як процес поглиблення розуміння певного явища в результаті застосування методу проб і помилок (припущень і спростувань теорій). Отже, сутність не може бути вічною і незмінною. Ця обставина помічена багатьма есенціалістами. Наприклад, марксизм декларує, що есенціалізму треба уникати. Проте існування самої сутності визнається, але з уточненням, що розуміння її можна поглиблювати (від сутності першого порядку до сутності другого і т.д.) [514, с. 679-680], але не спростувати чи запропонувати нову. Отже есенціалізм в марксизмі імунізується від критики.

Необхідно перевірити, чи спроможний есенціалістський підхід, популярність якого в гуманітаристиці дуже висока, забезпечити з'ясування ефективності музею як соціокультурного інституту. Евристична технологія есенціалізму полягає у тому, що сутність, ніби, дана сама собою. Її треба лише взяти, вхопити – вербально описати. І хоч запропонувати чітку дефініцію сутності будь-якого явища без тавталогічних парафразів і тривіальностей неможливо, все-таки для вихідної точки міркувань цього може бути достатньо. Чітка дефініція розглядається як запорука дотримання логічного закону тотожності – предмет міркування не може змінювати свого змісту впродовж міркування.

З іншого боку, ідея, закладена у закон тотожності, може бути цілком зруйнована, якщо поняття перетворюються на своєрідні шифри, без яких зміст міркування стає незрозумілим. Або ж залежно від застосування того чи іншого шифру, міркування буде приводити до різних, можливо, навіть, суперечливих висновків. Така криптографія, на жаль, часто характерна для гуманітарних досліджень. Щоб

уникнути цього, варто використовувати поняття всього лиш як стенографічні позначення [356, с. 25].

Далі, йдучи за логікою есенціалістського підходу, необхідно виявити «сутнісні» та «специфічні» ознаки явища. Зробити це можна за допомогою порівняння. Виходить, що існують цілі групи об'єктів зі спільною, чи подібною сутністю, які мають відмінності у частині специфіки. Отже, пошук специфіки пам'ятки може бути зведений до позитивістської класифікації. А об'єкти, обрані для порівняння, мають бути такими ж самоочевидними як і сутність.

Спробуємо застосувати зазначену методологію для з'ясування шляхів найбільш ефективного використання музею як соціально-культурного інституту. Таким чином, музей необхідно порівняти із установами, що, на перший погляд, мають з ним спільне соціально-культурне призначення. Зрозуміло, що, в першу чергу, на думку спадають інститути, що мають фонди або (та) зайняті виставковою діяльністю. Сюди належать певного роду книгозбірні (не усі бібліотеки, тому що книжкові пам'ятки є не скрізь), архіви (що зберігають історичні документи, а не поточну документацію) та галереї.

Маленькі виставки, які проводять бібліотеки і архіви із сигнально-інформаційною метою, мають не так багато спільного із експозиціями музеїв. А галереї можуть або взагалі не мати фондів, або утримувати їх, насамперед, для обміну. Твори, що перебувають у власності галереї, приймають участь у постійному перепродажі з метою отримання прибутку. Цей процес дуже схожий на футбольні трансфери.

З одного боку, ці нюанси вказують на різні сутності архівів, музеїв, бібліотек і галерей, незважаючи на певну подібність у структурі. З іншого, можна заявити, що наведені відмінності якраз і відображають специфіку музею і, принаймні, формально, ці заклади підходять для порівняння. Есенціалізм дає можливість довільно обрати що є сутністю, а що специфікою. Проте, як вже зазначалося раніше, розуміння музею як сховища з експозицією є досить спрощеним і не вичерпує усіх можливостей його соціально-культурного використання[439, 408, с. 68-77].

Якщо, скажімо, розглядати музей як різновид медіа, виходить, що його варто порівнювати й з іншими інститутами соціальної комунікації, наприклад, радіо, телебаченням, Інтернетом. Подібні порівняння були б доцільними і в контексті політичної функції музею, коли музей розглядається як афірмативно-пропагандистський осередок. Якщо вбачати у музеї храм певної громадянської релігії, продуктивними могли б бути порівняння із церквою. До речі, останнє дуже популярне в музеєзнавчій та музеологічній літературі.

Виходячи із міркувань про музей як суб'єкт ринкових відносин, його доцільно порівнювати із закладами креативних індустрій, університетами, консалтинговими фірмами, антикварними крамницями, ломбардами тощо. Якщо звузити розуміння музею до освітньої функції, на перший план виходять порівняння з дитячими садками, школами й тими ж університетами. Коли музей розглядається як науковий осередок, доцільними є порівняння із різного роду НДІ, think tanks, лабораторіями. Якщо музей виступає як частина художньої культури, їх можна порівнювати із творчими майстернями, спілками. Мабуть, найскладніше здійснити порівняння у тому випадку, коли музей розглядається як поліфункціональний

культурний хаб. В такому випадку цей інститут має стати в один ряд із клубами, будинками культури, чи то взагалі, усіма культурними інститутами.

Як бачимо, метод порівняльного аналізу закладів зі спільною сутністю щодо музеїв є непродуктивним. Отже, перестороги щодо есенціалістського підходу є надійно підкріпленими, а його спростування, здійснене іншими дослідниками [наприклад, 355, 356], є переконливим.

Для з’ясування соціокультурної утилітарності музею можна піти не шляхом з’ясування його сутності, а виявлення його унікальних інституційних рис. Це дасть музею специфічний інструментарій для розв’язання соціокультурних проблем, які не спроможні вирішити інші заклади. На користь методу диференціації говорить те, що цей метод добре зарекомендував себе у практичній роботі. А, отже, можна очікувати його успішної екстраполяції на теоретичний рівень. Багато емпіричних правил, наприклад 80/20, «менше – значить більше» дозволяють припустити, що коли музей з-поміж усього свого функціоналу знайде від двадцяти і менше відсотків, власне, унікальних функцій, це забезпечуватиме не менше вісімдесяти відсотків його соціальної утилітарності. Розвиваючи саме ці функції, музей може прийти до функціональної унікальності.

В рамках методу диференціації можна виокремити два дискурси. Перший, виражений роботами Р.Коха [223, 224], веде до того, що спеціалізація є основним фактором адаптації соціальних інститутів. Чим вищий рівень спеціалізації, чим більша унікальність функцій, тим більше шансів у закладу бути корисним для суспільства. Звідси, якщо, наприклад, дослідження, які проводить музей, не може забезпечити жоден інший соціальний інститут, то необхідно покласти всі ресурси на розвиток його дослідницької функції.

Другий дискурс, що знайшов своє втілення у роботах Н.Талеба [485, 486, 487], базується на точці зору, відповідно до якої надмірна спеціалізація є небезпечною з огляду на зміну кон’юнктури суспільного життя. Якщо спеціалізована функція втрачає свою актуальність, інститут опиняється на межі зникнення. Все це робить суспільство крихким. Надмірна спеціалізація інститутів тягне за собою тяжкі наслідки. Криза, яка проявилася в одній частині соціальної системи може неочікувано болісно вдарити по іншій, а та, в свою чергу, по інших. Це обумовлено тим, що гіперспеціалізація вимагає тісної взаємодії. Зрештою, все суспільство може завалитися як картковий будинок. Тому необхідно уникати крихкості, породженої надмірною спеціалізацією та прагнути антикрихкості, що базується на опціональності. Опціональність передбачає розширення функціоналу. Якщо певна функція стане неактуальною, завжди можна сконцентруватися на активізації інших або здобутті нових. А непотрібні да даний час функції «заморозити», але не відмовлятися від них зовсім.

Власне, музеї стихійно слідують стратегії опціональності, інкорпоруючи в свою роботу нові функції. Тому музеї є антикрихкими інститутами, користуючись термінологією Талеба і вони не знаходяться на стадії вимирання. Навпаки, вони демонструють тенденцію до розширення та експансії. І це не варто розглядати як прояв деменції за М.Фером лише через те, що не вдається зрозуміти, чому інститути, які «теоретично» мали б зникнути, продовжують існувати й розвиватися. Можливо, проблема криється не в самих музеях, а в теоріях, що віщують

кінець музейному інституту. Талеб присвячує таким теоретичним викривленням багато уваги, роз'яснюючи такі речі як «помилка наративу», «епіфеномен» та ін. [485, 487]. Музеї в цілому можна розглядати як антикрихкі інститути, що удосконалюються під дією стресових явищ [485].

Одначе, ні перший, ні другий дискурси, що пояснюють процес інституційної диференціації музею, не вказують на те, які саме функції потребують активного розвитку, а які ні. На практичному рівні, метод пробі помилок полягає у реагуванні на зміни кон'юнктури. Така стратегія може дозволити музею підготуватися до найгірших сценаріїв, оперативно адаптовуватися до нових умов. Вона дозволяє вижити, пристосуватися. Проте для того, щоб стати ефективним інститутом, що розв'язує важливі суспільні проблеми, а, отже, бути максимально корисним для суспільства цього замало. Тому що музей має не лише реагувати на зміни, а й активно впливати на них. Для цього скептичного емпіризму [485, 486] недостатньо. Необхідно вдатися до застосування проб і помилок у теоретичній площині. Відповідно до критичного наукового методу на теоретичному рівні відбувається постановка соціально-культурних проблем, які потенційно може розв'язати музей, висуваються гіпотези, що роз'яснюють технологію інституційного вирішення проблеми, здійснюється перевірка запропонованих гіпотез і, як наслідок, їхнє підкріплення або спростування.

Проте Н.Талеб вважає, що роль теорії та науки в цілому є надто перебільшеною. Зазначимо, що цей дослідник є чи не провідним методологом прикладного гуманітарного знання. Оскільки над прикладними дослідженнями ставлять теорію, а над практикою – науку, Талеб намагається поставити під сумнів усталене бачення процесу пізнання. Учений виходить із того, що наука в цілому і теоретичне мислення зокрема, взагалі не здатні адекватно відобразити реальність і, тим більше, її осягнути. Оскільки Талеб вивчає потенціал прикладного рівня наукового знання, його скептичний підхід до теоретичної науки є цілком виправданим. В одній із своїх книг учений наводить промовисту візуалізацію, відповідно до якої наукове знання представлене у вигляді простої геометричної фігури, а реальне життя зображене за допомогою складного фракталу [486, с. 289].

З міркувань Н.Талеба випливає, що наука ніяк не може зарадити розвитку соціальних інститутів. Більше того, вона може нанести шкоду через те, що науковці схильні до утопій і не беруть ризик за практичні наслідки впровадження власних теорії. Якщо розглядати науку як перманентне спростування теорій, наукова помилка є запорукою розвитку теоретичного знання. Іншими словами в науці крупно помилятися корисно, оскільки чим сміливіша теорія (і вища імовірність її спростування), тим потужніший поступ науки. Але в житті – все навпаки. Помилятися також корисно, але в малому [485]. Чим всезагальніша помилка, тим страхітливіші неочікувані наслідки. Життя має справу із екзистенційними випадками, а наука із узагальненнями. Хибні узагальнення в реальному житті можуть бути небезпечними.

Тож, відповідно до концепції Н.Талеба більш доцільною є ізоляція гуманітарної науки від соціального життя. Кориснішим є опертя на досвід, який міститься в соціальних інститутах і традиціях, які змінюються стихійно і природно. Надмірне інженерне втручання може тільки зашкодити природному перебігу соціально-культурного процесу через зловживання штучними, а не стихійно сформо-

ваними соціальними (гуманітарними) технологіями. Зазначимо, що з неменшою обережністю Талеб ставиться і до технічних інновацій.

В той же час, Талеб звертає увагу на процеси символічного субституювання досвіду. Це відбувається через маркетингові, PR, політичні маніпуляції. Крім того, активного поширення зазнала футуристична культура неоманії, коли новизна розглядається виключно як позитивне явище лише на тій підставі, що воно нове. Водночас, старовинні явища автоматично визнаються неактуальними лише на підставі вікових характеристик. Таким чином, емпіричний підхід опинився під загрозою. І його штучно необхідно реабілітувати, хоч це суперечить самому емпіричному підходові, котрий противиться штучному втручанню. Лише наука та експеримент мають можливість інтенсифікувати досвід.

Оповідаючи про означені недоліки сучасного суспільного життя, знецінення досвіду, імітації замість справжнього наповнення, Талеб не звертає уваги на те, що він вибудовує теорію. Якщо він виступає як палкий прихильник «матінки-природи», саморегулювання та неспішного накопичення досвіду, то не варто працювати над теоріями. Всі проблеми вирішаться самі собою завдяки методу проб і помилок (у термінології Талеба «стохастичного приладнування»). Проте Н.Талеб пропонує не покладатися на саморегулювання, а штучно зменшувати крихкість, щоб уникнути тяжких соціальних потрясінь. Отже, він не схильний чекати, а прагне діяти, в тому числі й шляхом створення теорій, які необхідно впроваджувати у життя. Тим самим він доводить що теорія і, ширше, наука є важливим засобом розв’язання практичних проблем.

К.Поппер [364] також звертав увагу на небезпеки, спричинені ефектом «прокрустового ложа», коли недоліки теорії пояснюються недоліками реальності, яку вони описують. В такому випадку реальність підганяють під теорію, а не навпаки. Це тягне за собою велику небезпеку для суспільства, з огляду на непередбачувані наслідки впровадження теорії, що не відповідає дійсності. Імплементація соціальних утопічних теорій, здебільшого, має антигуманний характер [355, 356]. Тому К.Поппер пропонує відмовитися від утопічної соціальної інженерії, що слабує на зазначені хиби, а послуговуватися поелементною соціальною інженерією [364, с. 69-83]. Вона полягає у тому, що перед тим, як вносити зміни на практиці, теорії, відповідно до яких здійснюється реформа, мають бути ретельно перевірені цією практикою. Після того, як теоретичне положення впроваджене в життя, необхідно уважно проаналізувати всі непередбачувані наслідки впровадження і, за необхідності, коригувати теорію або й загалом відмовитися від неї.

Перестороги, пов’язані із проблемою взаємодії теорії та практики, не повинні ставати на заваді раціоналізації суспільного життя за допомогою науки. Тим більше, що наука має багато фільтрів-запобіжників імплементації. Певна гіпотеза перевіряється на теоретичному та прикладному рівнях. Після обережного впровадження, що не стосується усієї системи, а лише її невеликої частини [364, с. 69-83], практичній фідбек відбиває недоліки цієї теорії. Через це потрібно проводити нові й нові вирішальні експерименти. Тому не варто покладати всю відповідальність за утопічні теорії на науковців. Утопії впроваджуються якраз гіперактивними і некритично налаштованими практиками.

Порівнюючи імплементацію теорій та емпіричний підхід варто зауважити, що набутий досвід завжди є болючим. Чим болючіший, тим кращий. Отже, емпіричний підхід також не можна розглядати як цілком гуманний (поруч із однозначно негуманним теоретико-утопічним). Фактично, позиції Н.Талеба та К.Поппера мають більше емоційні розходження, засновані на доксі: відповідно антиінтелектуалізмі та вірі у раціоналізм. Дослідники сходяться на важливості фільтрів між наукою і практикою. Вони також підкреслюють виняткову роль критики. Поппер обстоює науковий критицизм, а Талеб – скептичний емпіризм. Але в будь-якому випадку, критицизм передбачає примат спростування над підкріпленням.

Наведений вище аналіз публікацій, присвячених утилітарній музеології, демонструє, що окремі теорії у цьому напрямі досліджень так і не сформувалися. В той час як диференціація теоретичних підходів є необхідною, щоб перевірити їх та з'ясувати, які теорії варто відкинути, й обрати серед них найбільш підкріплену.

Проте утилітарна музеологія постає у вигляді сум'яття, в рамках якого, здається, неможливо встановити жодних ієрархічних зв'язків або інших критеріїв упорядкування. Практика яскраво демонструє, що конвергенція різноманітних функцій музеїв, гібридні стратегії побудови музейних репрезентацій, які одночасно прагнуть політичної доречності, наукової критичності, дидактичної ефективності, мистецької довершеності, плюралізму висловлювання, маркетингової успішності тощо, є звичним явищем.

Дослідники Ж.Дельоз та Ф.Ґваттарі [97], що є творцями концепції ризоми, вважають, що в суспільстві все настільки перемішано (матеріальне і духовне, теоретичне, прикладне, історичне, наукове практичне, спростоване і гіпотетичне та ін.), що годі й намагатися все це розплутати й упорядкувати. Тому чесніше просто визнати ризому (корневище) як єдину модель, що адекватно відображає реальність, тому, що вона отримана в результаті безпосереднього споглядання, без штучних ілюзорних деформацій. Отже, годі сподіватися не лише виокремлення музею зі соціального полотна, а й теоретичної диференціації, яка є вихідною точкою для спростування чи підкріплення теорій. В зв'язку з цим, ризоматичний теоретичний підхід видається таким, що пройшов перевірку практикою. І музеологія має постати як мішанина описових теорій музею як соціально-культурного інституту.

Але якщо поглянути з іншого боку, то виходить, що деякі функції є взаємовиключними. І ці логічні суперечності створюють проблеми у функціонуванні музеїв. Наприклад, політико-пропагандистські музеї не можуть створювати репрезентацій, що базовані на науковому методі, якщо наукові положення суперечать постулатам політичній ідеології. Ризому можна сприймати такою як вона є, але це не означає, що не можна на неї впливати і теоретично, і практично. А для цього теорія має долати суперечності, а не існувати у вигляді гібриду, в якому вони розглядаються як прийнятні. З теорією ризоми в багатьох аспектах можна погодитися, вона може бути корисною, але не має бути приводом, щоб відмовитися від спроб диференціації теорій. Необхідно лише обрати релевантний базис цієї диференціації.

В зв'язку зі сказаним, вбачається найбільш доцільним взяти за основу теорію «трьох світів» К.Поппера [366], про які вже побіжно йшла мова на сторінках цього дослідження. Згідно з нею, третій світ включає, передусім, наукові теорії та мистець-

кі досягнення. Він уособлює людську цивілізацію. Інші два світи, перший – який є втіленням усіх фізичних об'єктів та другий – що є узагальнюючим нотатом комунікації. Третій світ є автономним і найбільш важливим, тому від нього залежить, насамперед, світ комунікації. А індиферентний до людського сприйняття перший світ стане цілком незрозумілим без третього. Наприклад, в рамках третього світу розвивається мова. Завдяки йому вона не лише виконує комунікативну функцію, що полягає у обміні сигналами та експресії. Вона також є засобом дескрипції та аргументації. Саме третій світ збагачує мову, а не комунікація, яка лише послуговується його дарами. Світ фізичних об'єктів також не є банальним відображенням у людській свідомості. Самі по собі об'єкти першого світу не містять інформації. Знання видобуваються не з навколишнього світу, а з гіпотез про оточуючий світ, що проходять перевірку практикою. Третій світ проектує реальність. Саме тому, втративши надбання третього світу, марно чекати, що фізичні об'єкти самі «промовлятимуть» до людей. Це стосується як природних об'єктів, так і артефактів.

Теорія трьох світів максимально точно передає ситуацію, в якій знаходиться музей. Пам'ятки належать першому світові. Повсякденна музейна діяльність – другому. А результат цієї роботи – музейні репрезентації – відносяться до третього. Враховуючи наведене, доцільним виглядає упорядкувати існуючі підходи до розуміння соціальної утилітарності музею у відповідності з трьома світами К.Поппера, скомпонувавши їх у теорії.

Якщо розглядати музей як об'єкт першого світу, то на перший план виходить музейний цикл (виявлення, збереження, дослідження та презентація пам'яток). Важливими є всі прояви предметності інституту, що забезпечує цикл. Це інфраструктура, працівники, будівлі, втілення репрезентацій у виставках та каталогах тощо. В рамках такого підходу на перший план виходить проблема автентичності пам'яток, зокрема, та автентичності як соціально-культурного явища в цілому. В центрі дослідницької уваги перебувають різноманітні маніпуляції з матеріальними субстратами пам'яток: реставрація, консервація, відновлення, оцифрування та руйнування.

Виходячи із розуміння музею як об'єкта першого світу, можна виокремити, принаймні, дві теорії. Одну з них умовно можна назвати кунсткамерною. Вона виходить від старовинного ставлення до речі як об'єкта, в якому фізично прихований певний, хоч і не завжди ясний, смисл. Друга теорія, конституйована більш чітко, – це «нова музеологія» або теорія екомузею. Вона виходить із єдності матеріальної та нематеріальної спадщини. Якщо нематеріальна спадщина разом з артефактами компактно розміщена на певній території, варто музеєфікувати всю цю територію разом з людьми та предметами. Екомузеї прагнуть більше уваги приділяти нематеріальній стороні культурної спадщини, проте більшою мірою сфокусовані саме на матеріальному аспекті.

На користь теорій, в яких музей виступає об'єктом першого світу, свідчить важливий аргумент: без пам'яток музей існувати не може. Спростування цієї тези, видається неможливим. Тому кунсткамерна і екомузейна теорії виглядають надійно підкріпленими. Джерельне та символічне використання пам'яток стає вторинним по відношенню до теорії музею як об'єкту першого світу. Розв'язання проблем музейного циклу видається цілком достатньо для вирішення прикладних

проблем, наприклад, науково-дослідного, пропагандистського, ринкового або іншого використання музейних зібрань.

Бурхливий розвиток комунікативних процесів у сучасному світі підштовхує до включення музею у контекст другого світу. Тут можна виокремити кілька теорій: політичну, ринкову та медійну. Відповідно до політичної теорії, музей є храмом громадянської релігії. Цей заклад формує та підтримує бажані ідентичності, дбає про громадянську лояльність, виконує афірмативно-історичні функції, опікується національною ідеєю тощо. Аргумент на користь цієї теорії має історико-генетичну природу. Музеї почали набувати сучасного інституційного вигляду з кін. XVII до поч. XX ст., коли знаходили підтримку, насамперед, як інститути нової національної ідентичності (звісно, поруч із науково-дидактичними функціями), на противагу релігійно-феодальній. В СРСР була максимізована їхня політико-пропагандистська функція. Таким чином, можна говорити про те, що політична «сутність» музеїв закладена історично. Водночас, раніше вже було висловлено достатньо аргументів проти історизму та есенціалізму. Варто також звернути увагу на те, що інститути часто змінюють свою профілізацію і, зазвичай, мало відповідають первісному задуму, тому що, здебільшого, формуються стихійно. Про несумісність науки і пропаганди було сказано вище. Отже, політична теорія потребує ґрунтовної перевірки.

Ринкова теорія музею базується на тому, що в капіталістичних умовах різноманітні соціальні інститути все частіше набувають підприємницьких форм. Не є виключенням і музей. Аргументи на користь ринкової теорії різноманітні. По-перше, підприємницька успішність, що вимірюється фінансовими показниками, розглядається як найбільш надійна ознака соціально-культурної ефективності. Крім того, популярною є ідея самоокупності музеїв, що є частиною популярної лібертаріанської концепції, в основі якої лежить принцип всезагальної вільної конкуренції. Незважаючи на те, що музеї, навіть, у нормативних актах та різноманітних конвенціальних визначеннях фігурують як некомерційні установи, фінансові успіхи некомерційного сектору дозволяють думати про те, що і музеї здатні покращити свій економічний стан. Також музеї розглядаються в контексті креативних індустрій тощо. Зрештою, існує ринок культурних цінностей. Участь музеїв у цьому процесі є дискусійною, але зв'язок музею, принаймні, потенційний, з різними напрямами підприємницької діяльності є незаперечним. Аргументація проти ринкової теорії має, переважно, патетичне забарвлення, і апелює до етичних норм, антикапіталістичних ідей тощо. Проте раціональної аргументації запропоновано недостатньо. Хіба що ринкова теорія не знаходить практичного підтвердження. Мало який музей може похвалитися самоокупністю. Проте прихильники ринкової теорії сходяться на тому, що необхідно віднайти оптимальну бізнес-модель музею.

Медійно-комунікативна теорія музею виходить із того, що музей необхідно розглядати в контексті комунікаційних проблем. Наприклад, мова йде про чи не основну серед них – відсутність розуміння. Як не дивно, з розвитком комунікативних технологій ця проблема лише поглиблюється. А музей може запропонувати нові комунікаційні протоколи [578]. На думку прихильників медійного підходу, саме неувага до комунікаційних властивостей музейного інституту призводить до його маргіналізації. Водночас, необхідно брати до уваги загальну тенденцію, від-

повідно до якої комунікація витісняє смисл. Можливо, саме це спричиняє утруднення взаєморозуміння, посилення маніпулятивного впливу тощо. Але, найголовніше, що в якийсь момент «екстаз комунікації» [59] унеможливить навчання та здатність робити внесок у розвиток третього світу. Обмін меседжами буде відбуватися, але без появи нових смислів. Або ж в результаті обговорення проблем кожен залишатиметься при своєму. Сам процес спілкування буде, скоріше, ритуалом. Зрештою, замість проблемних ситуацій залишаться самі символічні контексти, за допомогою яких люди будуть ідентифікувати один одного і самих себе у комунікаційних потоках. Враховуючи наведене, необхідно з'ясувати, чи варто музеям розвивати свої медійні функції і світі гіперболізованої комунікації, чи, навпаки, протистояти цим процесам. Або ж, з іншого боку, бути ретранслятором (об'єктом), чи творцем нового знання (суб'єктом).

Теоретичні підвалини музею як об'єкту третього світу знаходяться на стадії конструювання, тому що увага дослідників була, переважно, прикута до першого та другого світів. Музей взаємодіє із третім світом, насамперед, представляючи досягнення науки і мистецтва у своїх репрезентаціях. Отже, він виступає як вмістилище для третього світу, що наближає його до медійної теорії. Саме під таким кутом зору розглядають цей інститут в рамках нової авангардної музеології. Проте музей не лише за допомогою пам'яток репрезентує третій світ, а і доповнює його. Наприклад, художнього-архітектурне, дизайнерське вирішення експозиції може розглядатися як самостійний художній твір. А дослідження, що лежить в основі репрезентації, може запропонувати цікаві гіпотези та розкрити нові проблеми, важливі для науки. В зв'язку з цим, особливої ваги набувають напрацювання історичної авангардної музеології, в рамках якої музей розглядався як лабораторія, в контексті соціально-культурного проектування. Основними драйверами цього проектування є наука і мистецтво. Оскільки авангардисти були ближчими до мистецтва, вони вважали, що наука може бути редукована до мистецтва. Тож, необхідно з'ясувати рівень підкріпленості цієї гіпотези, ретельно дослідивши концепцію авангардної музеології, та технології музейництва, яке оригінально поєднує науку і мистецтво.

Висновки до другого розділу. В результаті методологічного аналізу історичних музеологічних досліджень було підтверджено думку про те, що вони не дають змоги безпосередньо вийти на теоретичні узагальнення, якщо це не історицистські дослідження. Незважаючи на історицистські субстрати, українські історики музейної справи як і їхні іноземні колеги продемонстрували високий рівень методологічної зрілості, в цілому, уникнувши цього підходу, що, зрештою, живить небезпечні утопічні теорії.

Методологічний аналіз прикладної музеології показав, що за відсутності розвинених теорій, відбуваються спроби їх наростити із узагальнення практики. Проте, особливість прикладних досліджень полягає якраз у тому, щоб виходити із певної теорії. Тож, спроби виростити теоретичне знання із прикладного зазнали невдачі. В зв'язку з цим, не дивно, що А.Дорнер шукав теоретичні підвалини у інструменталізмі, котрий, фактично, зводить будь-яку теорію до рівня прикладного інструменту. Т.Шола, не вдовольняючись не надто вражаючими надбаннями теоретичної науки, вдався до пошуків релігійно-філософської підоснови приклад-

них досліджень. Західні музеологи більше схильні обирати за основу філософських авторитетів гуманітаристики, серед яких особливою пошаною користується М.Фуко. Погляди якого, щоправда, або дещо вирвані із контексту його проблемного поля, або, навпаки, інкорпоровані у прикладні музеологічні дослідження цільним шматком так, що він виглядає чужорідним, а проблеми музеологічного характеру на його фоні баналізуються. Крім того, необхідно брати до уваги, що прикладний статус дослідження все ж не відкидає застосування критичного підходу щодо теорії, обраної за основу.

Головною проблемою теоретичного рівня музеології є те, що вона являє собою зібрання різноманітних підходів, які хоч і розв'язують певні проблеми, проте ніяк не взаємодіють між собою. Крім того, ніхто не вдається до спростувань: маємо справу лише із припущеннями, які не піддаються критиці. Звісно, музеологи посилаються один на одного, але лише для підтвердження вдалої, на їхній погляд, думки, та з метою демонстрації рівня дослідницької зануреності в обрану проблему. В зв'язку з цим, цілком логічно, що, наприклад, М.Фер виступає з критикою музею як інституту, а не відповідних теорій. Це саме стосується й інших інституційних критиків. Цікаві спроби структурувати теорію утилітарної музеології були здійснені в рамках соціології музею. Але прогресивний методологічний задум не завжди знаходить релевантну реалізацію у цьому напрямі досліджень музею. Фрактальна і ризоматична методологія є хорошими дескриптивними засобами, але не дозволяють розв'язувати теоретичні проблеми музеології. В зв'язку з цим, теоретик прикладних досліджень Н.Талеб, взагалі, сумнівається у спроможності теорії (як це не парадоксально звучить) бути корисною для практики. Проте, ні узагальнення досвіду, ні прикладні дослідження не дозволяють музею вийти за межі мінливої кон'юнктури. Панівною стає філософія виживання музею, який має вміло адаптовуватися до обставин, що постійно змінюються. В такому випадку, виживання стає самоціллю музею, а проблема індукції лише посилює суперечливість талебівського скептико-емпіричного підходу.

Враховуючи наведене, найбільш оптимальними для розв'язання методологічних проблем на теоретичному рівні утилітарної музеології, виглядають фальсифікаціонізм, поелементна інженерія та концепція трьох світів К.Поппера. Перевірці теорій музею, скомпонованих відповідно до їхньої належності одному з трьох світів, будуть присвячені наступні розділи. За результатами перевірки буде висунуто найбільш підкріплену технологічну теорію музею.

РОЗДІЛ 3

МУЗЕЙ ЯК ОБ'ЄКТ ПЕРШОГО СВІТУ

3.1. Кунсткамерна теорія музею

З'ясування напрямів найбільш утилітарного соціально-культурного використання музею можна розпочати із розуміння цього інституту як інструменту збереження і використання пам'яток. Відповідно до нього музей – це заклад, що забезпечує виявлення, збереження, дослідження і презентацію музейних пам'яток (музейний цикл). Фактично, саме таке тлумачення музею лежить в основі дефініції, запропонованої ІСОМ: музей – це неприбутковий, постійно діючий інститут на службі у суспільства та його розвитку, відкритий для публіки, який займається збиранням, збереженням, дослідженням, робить спільним надбанням і експонує уречевлену й неуречевлену спадщину людства і його оточуючого середовища з метою освіти, навчання та насолоди. Тут наведений авторський переклад, з оригіналом можна ознайомитися на сайті організації [632].

Як бачимо, в центрі інструментального визначення знаходиться музейна пам'ятка. Щоправда визначення ІСОМ говорить також про неуречевлену спадщину, проте музей без ознак уречевлення перетворюється у щось на кшталт постмодерністських виставок сучасного мистецтва із голими стінами, де відвідувачі самі собі мають нафантазувати художні образи або дискурсивних кураторських практик, де матеріальним носієм художнього висловлювання виступає сам митець. Але мова у дефініції про це не йде. Таким чином, саме артефакти складають основу музейної роботи.

Зауважимо, що дійсне визначення, схвалене ІСОМ, найближчим часом планують замінити, проте уречевлена спадщина все одно, судячи із пропозицій [632], перебуватиме в його серцевині.

У визначенні ІСОМ також містяться напрями використання пам'яток – освіта (коли за допомогою пам'яток вчать) і навчання (якщо за їх допомогою навчаються). Висловлюється також думка про те, що коли музей не зможе розважити своїх відвідувачів, чи, принаймні, вони самі себе не зможуть розважити, музей не буде ефективним соціальним інститутом. Отже, музей забезпечує інфраструктуру використання музейних пам'яток відповідно до певних напрямів, а саме – просвітницького та дозвіллєвого. Крім того, у визначенні йдеться про те, що музеї досліджують пам'ятки, а також представляють їх (communicates) для дослідження науковцям, що не є працівниками музею. Це визначення також містить натяк на

еволюцію використання колекцій пам'яток від закритих кунсткамер до університетських і громадських публічних музеїв, щоб пам'ятки могли бути корисними усім верствам населення.

Відповідно до Закону України «Про музеї і музейну справу» «музей – науково-дослідний та культурно-освітній заклад, створений для вивчення, збереження, використання та популяризації музейних предметів та музейних колекцій з науковою та освітньою метою, залучення громадян до надбань національної та світової культурної спадщини». Як бачимо, як і у дефініції ICOM у фокусі знаходиться музейна пам'ятка. Але порівняно із цим визначенням з'являється важлива деталь – музей розглядається як культурно-освітній заклад, що можна трактувати досить широко. Враховуючи радянську традицію, можна припустити, що поняття культурно-освітній є більш коректним та демократичним евфемізмом поняття «політико-просвітній». Таким чином, до перерахованих функцій можна додати ще й політичну.

У будь-якому випадку, центральним поняттям у даному випадку є пам'ятка, яка може бути використана із різною соціокультурною метою [439, 408]. Історія музейної справи демонструє багато прикладів, як кунсткамери із місць феодальних розваг (Петрівська кунсткамера) перетворювалися на серйозні наукові установи (Петрівська кунсткамера у віданні Петербурзької академії наук). Або ж як королівська збірка (Лувр) ставала засобом антифеодальної пропаганди (відкриття Лувру для широкої публіки) при цьому трансформувавши функцію задоволення династичної (фамільної) пихи у національну. В зв'язку з цим, музей постає як *модернізована кунсткамера* із розширеним асортиментом використання «кунштів», які, в ході зміни статусу перетворюються на пам'ятки. Таким чином, теорію соціокультурного призначення в центрі якої знаходиться музейна пам'ятка (музей, насамперед, обслуговує цикл використання пам'яток – їхнє виявлення, збереження, дослідження та презентацію), пропонується назвати *кунсткамерою*. Ця теорія, з одного боку, може розглядатися як архаїчна. Проте, з іншого, вона пройшла випробування часом і досі не була спростована. В її основі лежить надійний аргумент: без пам'ятки музей як інститут існувати не може.

Враховуючи наведене, проблематика музею як інституту виглядає вторинною. Тому варто, радше, сконцентруватися на теорії музейної пам'ятки. Основною науковою проблемою цієї теорії є з'ясування соціокультурної сутності та специфіки історико-культурних цінностей, що зберігаються в музеях. Залежно від ракурсу – схоластичного або технологічного – можна говорити про основні проблеми цієї теорії. Відповідно до схоластичної точки зору, якщо відшукати соціально-культурну сутність та специфіку музейної пам'ятки, то можна дати відповідь на питання про соціокультурне призначення музею та його інституційну специфіку. Згідно із технологічним підходом, треба з'ясувати, які є шляхи використання музейних пам'яток.

Але з обох позицій, міркування виходять із пункту, відповідно до якого звичайні повсякденні речі, набуваючи статусу пам'яток, втрачають своє первинне утилітарне призначення. І у відповідних умовах, зокрема, інституційних (музеї, архіви, бібліотеки) перетворюються на особливі джерела інформації. Отже, в самих цих речах має бути щось таке, що призвело до зміни характеру їхнього використання, адже не всі речі оточуючої дійсності стають пам'ятками.

Схоласти виходять із того, що дослідницькі зусилля мають бути спрямовані на пошуки *первинної незмінної сутності пам'яток*. Есенціалістська методологія стикається із певними утрудненнями. В ході розробки поняття музейної пам'ятки, вдається відкривати все нові й нові «сутності», а жаданої першооснови віднайти не виходить. Есенціалісти, зрештою, приходять до двох точок зору. Відповідно до першої, «річ у собі» є непізнаваною, а відповідно до другої, знайдена певним дослідником сутність проголошується кінцевою. Отже, в першому випадку, есенціалісти приходять до релятивізму, а в другому – до догматизму. З позиції непізнаваності сутності будь-які дослідження, в принципі, не мають сенсу. Ілюзія абсолютного знання призводить до впевненості у безплідності подальших досліджень. Як бачимо, есенціалістський підхід призводить до заперечення наукових досліджень, що унеможливлює розвиток науки і призводить до стагнації.

Враховуючи наведені застереження розглянемо найбільш важливі погляди на соціокультурну сутність музейної пам'ятки. Перед тим необхідно зауважити, що більшість із них припадає на 1970-1980-ті рр. й станом на кінець 2010-х рр. в цьому напрямі можна констатувати цілком очікуваний застій. Соціокультурну сутність музейного предмета намагався з'ясувати у своїх дослідженнях А.М.Разгон. На його думку, пам'ятки в музеї виступають як «носії соціальної або природничої інформації – автентичні (увага до предметності пам'ятки – Р.С.) джерела знань та емоцій» [293, с.15]. Але цим перелік сутнісних ознак не обмежується. В музейному предметі також відображається особливе ставлення людини до дійсності (відгомін теорії «музеальності» – Р.С.), яке характеризується музейною потребою, що втілюється у збереженні та громадському і особистому використанні речей, яким притаманна властивість *відображення дійсності* («ленінська» теорія відображення, хоча варто зауважити, що у ній все ж йдеться про відображення свідомістю матерії, а не навпаки – Р.С.). Вилучені з об'єктивної реальності артефакти, що претендують на статус пам'яток, мають бути джерелами цінної семантичної та естетичної інформації (на відміну від інших предметів, що такими властивостями не наділені [293, с.14].

Отже, тлумачення музейного предмета А.М.Разгона містить у собі три складові, запозичені з концепцій інших авторів. Насамперед, мова йде про «залишки» Ланглуа і Сеньобоса. На думку цих авторів, речі, на відміну від документів, що «відображають складні важкоосяжні психічні процеси» [242, с. 84-84], безпосередньо відображають історичну реальність, ніби, фізично закуту у них (матеріальний автентичний носій є чимось подібним до «сліду» певного явища, факту, події). Отже, інформація знаходиться всередині речі і її можна видобути в ході критики джерела. Зауважимо, що музейні предмети – це не лише речі, а й різноманітні документи, що не дозволяє відповідно до міркувань Ланглуа і Сеньобоса, безпосередньо віднести їх до «залишків». Але цю обставину А.М.Разгон вирішив зігнорувати. Тому науковець зводить музейні пам'ятки до поняття речі. Так, ніби, в руках музейника документ є пам'яткою, річчю, а в руках історика – історичним джерелом. Що цілковито збочує від ідеї пам'ятки як джерела інформації.

А.М.Разгон також вирішив підняти рівень абстрактності свого тлумачення музейного предмету взявши на озброєння так звану «теорію відображення» В.І.Леніна. Ця теорія, на думку деяких дослідників марксизму [38], насправді, є принагід-

ними тривіальними зауваженнями Леніна, котрі марксистською метафізикою були оформлені у псевдотеорію, котра описує, знову-таки, як у Ланглуа і Сеньобоса фізичні (матеріальні) та психологічні (нематеріальні) аспекти взаємодії людини із оточуючим світом.

Третя складова визначення музейного предмета за А.М.Разгоном пов'язана з дискурсом, що започатковано одним із найвпливових есенціалістів у музеєзнавстві – З.З.Странським. Змісту теорії музеальності вже було приділено достатньо уваги. В даному випадку, корисним буде реконструювати проблемну ситуацію, що сприяла бурхливому розвитку цього напряму теоретизування. Це дасть змогу пояснити його популярність та привабливість серед музеєзнавців, а, отже, і причини занедбання інших напрямів досліджень.

Роздуми Странського щодо сутності усієї музейної діяльності виросли із дискусії про статус музеєзнавства як науки. Відповідно до застарілої вже не менше, ніж півстоліття [367], проте міцно укоріненої точки зору, кожна наука повинна мати свій предмет. Подекуди до цього додавалося, що кожній науковій дисципліні має відповідати специфічний метод. Якщо вдається віднайти, принаймні, гносеологічну область науки (об'єкт і предмет), значить за формальними ознаками можна говорити про наявність певної наукової дисципліни. Якщо є наука, значить, легітимними є відповідні кафедри, факультети, наукові інститути тощо. Отже, таким чином музеєзнавці доводили своє право на легітимне існування серед інших профільних наукових спільнот. Насправді, наука є, скоріше, ризоматичним сплетінням наукових проблем та спроб їхнього розв'язання [369, с. 304]. Формальна диференціація наук, які стають чимось на кшталт «водонепроникних відсіків підводного човна» (вислів запозичено у О.П.Толочка) може, навіть, шкодити розвитку наукового пізнання.

Одні учасники дискусії про статус музеєзнавства як окремої науки (серед яких особливо виділявся І.Неуступний) запевняли, що ніякої особливої науки, пов'язаної із музеями немає. Існує всього-на-всього досвід роботи музейних установ, котрий можна узагальнювати, наприклад, у вигляді правил, інструкцій, можливо прикладних досліджень. Неуступний також допускав, що на перетині профільних наук та узагальненого музейного досвіду можуть виникати певні прикладні дослідницькі проблеми. Згодом, дослідник пом'якшив свою точку зору щодо не надто високого дисциплінарного статусу музеєзнавства, звернувши увагу на те, що музейною сферою в цілому не займається жодна із наукових дисциплін. Саме тому, можна говорити про певну інтеграцію різних наук, наприклад, соціології, педагогіки, історії, теорії культури навколо музейної проблематики, формування музеєзнавчого дискурсу, який згодом, можливо, переросте у повноцінну незалежну наукову дисципліну [638, с 145-153.]. В будь-якому випадку, І.Неуступний був упевнений у тому, що музеєзнавство не має цілісної гносеологічної області і методу. Хоча й не заперечував існування музейницьких проблем, які можна розв'язувати на теоретичному рівні.

Щоправда, дослідник був схильних до того, щоб не розрізняти наукові методи у музейній практиці та у музеєзнавстві, що загалом, не дивно, виходячи із його розуміння музеєзнавства як прикладної дослідницької області. Про небезпеки сти-

рання демаркаційної лінії між методами музеєзнавства та музейної роботи можна більше дізнатися із цієї праці [431]).

Інші учасники дискусії, що мали на меті довести повноцінність музеєзнавства як науки, міркували наступним чином. Оскільки жодна із наук не займається конкретними соціальними інститутами (це є щонайменше спірним), предметом музеєзнавства (хоча сама назва дисципліни містить у собі найменування інституту) не може бути музей (!). Згадаємо, що немає «школознавства», а є педагогіка. Варто зазначити, що ця проблема є суто лінгвістичною. Якщо в центрі проблематики наукової дисципліни стоїть інститут, це не означає, що заборонено досліджувати інші явища, які можуть допомогти у розв'язанні поставлених проблем. Цікаво, що існує, наприклад, наука «театрознавство», предметом якої є відповідний вид мистецтва і, зрозуміло, соціальний інститут. Оскільки поняття «театр» має різноманітніше використання, то й проблема із гносеологічною цариною науки не стоїть так гостро. Зауважимо, що визначення центрального поняття не може стояти вище за наукову проблематику, тому що поняття є всього лиш інструментами, стенографічними позначеннями. Лінгвістична проблема музеєзнавства, музеології є надуманою.

Незважаючи на це, З.Странський вдається до словесної казуїстики, вирішуючи відшукати предмет музеєзнавства за аналогією із педагогікою. Отже, світ наповнений предметами, котрі перетворюються на музейні пам'ятки. Проте, речі, самі по собі не є пам'ятками. А музеї, в свою чергу, є нічим іншим як організаціями, що забезпечують накопичення і особливе використання речей в якості пам'яток. Оскільки музеї виникли недавно, а особливе ставлення до речей як символів пам'яті використовувалося давно, музей є всього лише втіленням цього чи не вічного особливого ставлення людини до дійсності, що існувало з часів появи фетишизму. Таким чином, З.З.Странським було запропоновано поняття «музеальності», «музеалії», «музеалізації» (на думку деяких авторів, воно з'явилося під впливом Ж.Ф.Ліотара, Ж.Бодрійяра та Г.Люббе) [652, с. 12; 482; 483], що позначають первісне ставлення людини до дійсності, яке полягає у несвідомому прагненні колекціонування речей оточуючого світу з метою збереження пам'яті.

Такий лінгвістичний виверт, поруч із давністю слова «музей», дозволяє захищатися від критики, спрямованої на анахронічність музеальності (чисто логічно музеальність не може передувати музеям), нехтувати фактами, відповідно до яких музеї у сучасному вигляді почали з'являтися лише із XVII–XVIII ст. Можна також звернути увагу на те, що рухомі пам'ятки концентруються не лише в музеях, а також у історичних архівах та деяких бібліотеках. Отже, чому б не створити теорії «архівальності», чи «бібліальності» як особливих форм ставлення до дійсності. Але на це також можна відповісти, що первісно «храми муз» – музейони – поєднували у собі ознаки музею, архіву і бібліотеки. Крім того, поняття музеальності дає змогу зарахувати будь-які прояви нагромадження речей як прояв особливого (музейного!) ставлення людини до дійсності. А це, в свою чергу, дає можливість займатися історичними узагальненнями, спираючись на нібито філософсько-теоретичне підґрунтя музеальності. Ця теорія не має жодних недоліків, нею можна пояснити практично все, що, зрештою, означає її непридатність для наукового використання. Але пояснює її привабливість для науковців, що ідентифікують себе

як музеєзнавці. Їм є чим займатися: описовими історичними дослідженнями та схоластичними суперечками. Єдине що, в такому випадку не залишається жодних справжніх наукових проблем, що потребують розв'язання. А історичний матеріал коли-небудь вичерпається.

Теорія Странського, беручи до уваги неможливість її перевірки, а також її імунізованість від наукової критики, може розглядатися як схоластично-метафізична, а не наукова. Проте, через значну пояснюючу силу, котра характерна для багатьох метафізичних конструкцій, теорія музеальності міцно увійшла в музеєзнавчий обіг. Тим більше, завдяки теорії Странського вдається легітимізувати музеєзнавство як серйозну теоретичну дисципліну. Хоча її справжня легітимація полягає у постановці проблем, які раніше були не поміченими, а також висунення сміливих гіпотез, що містять у собі недоліки. І для того, щоб відповідні проблеми і гіпотези приносили хоч яку-небудь користь суспільству, вони мають стосуватися музеїв, їхніх інституційних традицій та технологічних аспектів музейництва.

Отже, схоластична теорія музейного предмета базується на інших схоластично-метафізичних теоріях та тривіальних дескриптивних запозиченнях із інших дисциплін. Вона є цілком самодостатньою, позбавленою будь-якого напруження між знанням і незнанням.

Технологічно орієнтована теорія музейного предмета виходить із того, що музей є лише вмістилищем для пам'яток, однією із форм інституалізації їхнього використання. Через те, що ця інституційна форма не є досконалою, а старожитності існували до появи музеїв, і, ймовірно, існуватимуть і після їхньої конверсії, увагу варто зосередити саме на музейних пам'ятках. В основі цієї теорії лежить розуміння пам'ятки як автентичного джерела соціально значимої історико-культурної інформації, що цілеспрямовано використовується для опредметнення і розпредметнення культури [408].

Оскільки пам'ятку можна інтерпретувати по-різному, а факт її вилучення із звичних відношень та особливості музейного використання роблять артефакти гіперконтекстуальними, використання пам'яток може бути найрізноманітнішим. Один і той самий об'єкт може слугувати як знаряддя політичної пропаганди, ресурс наукової інформації чи інтелектуального задоволення, слугувати як навчально-виховний матеріал, бути джерелом атрактивності, що використовується заради розваги тощо. Музейна пам'ятка, за умови вдумливого використання, може бути важливим засобом ідентифікації, пошуку розв'язань сучасних проблем [439].

Виходячи із наведеного, основним науковим завданням технологічної теорії музейної пам'ятки є пошук і розв'язання проблем культури інтерпретації пам'яток, в тому числі, музейних. Проте ігнорування найважливішого елемента цієї культури – музейного інституту (разом із інституційною пам'яттю та традиціями, технологіями побудови музейницьких репрезентацій) – є помилковим. До цього моменту висловлювалася думка про те, що музей є неможливим без пам'яток. Справді, якщо музей, у якого є потужна колекція, раптово втрачає її, як, наприклад, у випадку із музеєм у Ріо-де-Жанейро [52; 181, с. 199-200], то цілком правомірно ставити під сумнів подальше існування цього інституту, оскільки йому біль-

ше немає з чого робити репрезентації. Крім того, занехаєння функції збереження є неприпустимим.

Водночас, вже давно помічено, що існують, наприклад, музеї, які присвячені літературним персонажам. Або ж виставки, які базуються на копіях, можуть користуватися не меншою глядацькою зацікавленістю, хоча, здавалося б принцип автентичності тут порушено, і вся репрезентація мала б бути дезавуйованою. Це означає, що сам музей як інструмент є не менш важливим за «сировину». І саме рівень технологічного розвитку цього інструменту визначає ефективність використання пам'яток. Історико-культурні артефакти самі по собі не розвиваються: вони можуть лише зруйнуватися. Хіба що тривалість їхнього «життя» буде штучно продовжуватися за рахунок консервації, реставрації, оцифрування тощо. Натомість музей як соціокультурний інститут, пов'язані з ним традиції, музейницькі технології можна вдосконалювати, що призведе до розширення можливостей використання пам'яток. Мова йде насамперед про інформаційний аспект, оскільки самі по собі пам'ятки не спроможні до «саморозпаковки». Поодинокі, неоформлені інституційно інтерпретації завжди будуть менш ефективними за діяльність повноцінних закладів. На відміну від бібліотек та архівів, музеї виступають як інтерпретаційні апарати, що поширюють відповідні технології тлумачення. В той час як культура читання або дослідження історичних документів лише опосередковано залежить від бібліотек та архівів. Тож, діяльність музею не можна звести до сховища з аналоговими страховими копіями цифрових та оцифрованих об'єктів.

«Різницю» у використанні предметів старовини створюють саме інститути. Справді, відмінності між старожитностями і кунштами кунсткамер, котрі лише дивували і наділялися метафізичними якостями та музейними пам'ятками, що використовуються із символічною та джерельно-науковою метою, є фундаментальними. І на сьогоднішній день, можливості використання антикваріату значно бідніші за музейне використання пам'яток, хоча мова може йти про ті самі об'єкти. Зазначене багатство використання обумовлене інституційними особливостями музею поряд із антикварними крамницями, ломбардами і, навіть, комерційними галереями. Навіть якщо взяти до уваги ту обставину, що музеї є не такими ефективними інститутами, як би того хотілося усім зацікавленим особам, то його нівелювання не розв'яже проблеми, а відкине до більш примітивних інститутів, наприклад, кунсткамер. Якщо ж ставити собі за мету удосконалення музеїв, то варто зануритися у особливості їхнього функціонування. Це дозволить виявити проблеми, вирішення яких відкриє шлях до підвищення їхньої ефективності і, можливо, навіть, перейти до конституювання нових інституційних форм, що розв'язують соціально-культурні проблеми краще, ніж музеї та його попередники.

Саме завдяки особливим налаштуванням музейного інституту пам'ятки були включені до сфери науки і мистецтва – третього світу. До того ж, музеї можна наділити запобіжниками від свавільного тлумачення пам'яток – маніпулятивного жонглювання смислами. Варто також звернути увагу на те, що розглядати пам'ятки відірвано від репрезентаційного тексту є малопродуктивним, оскільки в ньому проявляються суперечності, зумовлені різним інтерпретаційним наповненням артефактів. Отже, музей не може одночасно забезпечувати усі напрями функціонального

використання пам’яток. В той час як при розгляді музейних артефактів ізольовано, всі наведені вище функції виглядають рівнозначними та симультанними.

Ці міркування приводять до наступної важливої проблеми в рамках кунсткамерної теорії музею, у відповідності з якою треба з’ясувати, чи міститься фізично та інформація, яка лягає в основу музейних репрезентації, у самих пам’ятках. Звісно, пам’яткою може бути книга, документ, фотографія, зрештою, мистецький твір, які безпосередньо містять в собі інформацію. Проте з позиції історико-культурної значення пам’ятки, ця інформація є лише вихідною точкою. Контентне наповнення пам’ятки виникає в ході інтерпретації даних матеріального носія – знаків, текстів, слідів побутування [408]. Отже, в даному випадку, необхідно з’ясувати, чи є пам’ятки чимось на зразок закодованих об’єктів, які треба «дешифрувати» (особливо, це стосується речей).

Відтак, можна виокремити цілий семіотичний напрям у теорії музейної пам’ятки, котрий має два відгалуження. Перший ґрунтується на тому, що музейна пам’ятка містить у собі інформацію в згорнутому вигляді, відповідно до другого, музейні артефакти наділяються певним смислом [аналіз відповідних, публікацій наведено тут 408, с. 15-20].

Прихильники першого підходу розглядають пам’ятки як щось подібне до історичного міркокосму та, водночас, ключів, що відкривають генетичну історичну інформацію, яка вже є в несвідомому людини, але перебуває у «запакованому» вигляді. Згорнута інформація пам’ятки, в якій, ніби, застигло минуле, входить у своєрідний резонанс із зашифрованою інформацією у мозку людини, в результаті чого і видобуваються уявлення про історичну реальність. Не дивно, що Л.Т.Сафразьян, найбільш сміливий теоретик пам’ятки як реального носія інформації, пропонує для того, щоб «забезпечити вихід на історичний процес через архетип індивида … здійснити своєрідну медитацію над музейним предметом» попередньо очистившись від «раціонального шару свідомості» [461

; с. 36-37, 39]. *Звісно, такі езотеричні та містичні погляди є категорично неприйнятними з наукової точки зору, оскільки суб’єктивні психічні процеси не можна перевірити*. Також суто метафізичною є думка про генетичну передачу історичної інформації – такий собі мнемонічний психоламаркізм. Навіть не беручи до уваги відсутність відповідних наукових підтверджень, можна сказати, що судячи із суспільної практики, зокрема, існування великої кількості наукових дисциплін, що реконструюють та інтерпретують минуле, засвоєння історичного досвіду є прерогативою культури, а не природи.

Цей показово абсурдний, відверто ненауковий підхід, що, в цілому, показує марність пошуків закодованої в предметі або людині культурно-генетичної інформації є квінтесенцією предметно орієнтованої кунсткамерної теорії. Втім, це не віднаджує від міркувань щодо інформаційно-джерельної та знакової природи пам’ятки. Тим більше, якщо розглядати культуру як перманентний процес інтерпретації знаків. Отже, серед численних символічних транзакцій певне місце посідає музейна комунікація [аналіз відповідних, публікацій наведено тут 408, с. 15-20]. Прихильники цього напряму є більш поміркованими за музейних містиків. Вони вважають, що пам’ятки наділяються певним смислом людиною, а не лише

відкриваються посвяченим. Але, оскільки пам'ятка є свідченням певних історичних подій, сліди якого містяться на матеріальному носії артефакту, то, все ж, можна стверджувати, що коли не інформація, то, принаймні, дані для інтерпретації містяться безпосередньо на об'єкті. Крім того, якщо мова йде про документ, книгу, рукопис – будь-яке джерело за первинним призначенням – то ситуація із фізичною наявністю інформації у матеріальному носії пам'ятки оприявнюється ще більше.

Крім того, музейний предмет проходить атрибуційні процедури, які знаходять своє вираження у фондово-обліковій документації. На пам'ятку фізично наноситься номер, який, в свою чергу, відсилає до результатів музейних досліджень артефакта, зокрема, історії його побутування. Предмет стає частиною інформаційно-довідкової системи музею. Якщо ж предмет включено до певної репрезентації, він починає обростати новими смислами, що можна зафіксувати на фото, відео, описах предметів на виставці, каталогах, віртуальних виставках тощо. Крім того, пам'ятки як історичні джерела використовуються у дослідженнях. В цьому випадку інформація не фіксується на пам'ятці фізично, проте з відсилкою на нього, формуючи довкола артефакта інформаційне поле. І, найголовніше, існують певні традиційні патерни інтерпретації речей, які, залежно від контексту та історико-культурного контексту можуть змінюватися. Старі тлумачення можна зафіксувати в ході атрибуційних досліджень, експертиз. А сучасні інтерпретації присутні незримо в буденних культурно-комунікаційних обставинах. Таким чином, з одного боку, пам'ятка наділяється інформацією, а з іншого, є її носієм. І цю інформацію можна «зчитати» володіючи певними навичками (криптографічні метафори відкинемо, щоб уникнути ускладнень).

Оскільки пам'ятка виступає як полісемантичне та гіперконтекстуальне джерело інформації, що може поставати у вигляді лапідарних символів, котрі поєднуються у системи-висловлювання, цілком доречно можуть виникати спроби пояснити комунікативні процеси, пов'язані з пам'ятками, за допомогою метафори – «мови музейних предметів» [574, 306] або «комунікативного протоколу» [578]. Ця метафора потребує практичної перевірки. Досвід показує [422, 417, 421, 424, 427, 430], що інтерпретації пам'яток видобуваються завдяки залученню широкого кола наукових даних за допомогою методу ситуаційного аналізу. Він дозволяє наблизитися до реконструкції історії побутування пам'ятки та включити її у більш широкий історичний контекст. Семантичне наповнення пам'ятки цілковито залежить від інтерпретаційних досліджень.

Залежно від рівня узагальнення тексту в межах музейної репрезентації, наявна інформація про пам'ятку може розкриватися обширно або частково, в залежності від того, чи потрібно детально роз'яснити зміст явищ, які репрезентовані пам'ятками, або лише позначити їх. Отже, не можна сказати, що пам'ятка є базовою одиницею музейної мови: вона може бути і словом, і монографією залежно від ситуації. А зчитування «інтерпретації» залежить від рівня культурного капіталу куратора репрезентації та відвідувачів. Публіка може зрозуміти кураторський задум, побачити значно більше в ході власних інтерпретацій, або ж цілковито проігнорувати семантичну частину, отримавши лише візуально-комунікативний досвід.

Таким чином, концепція «мови музейних предметів» потребує подальшої перевірки. Проте набагато важливіше, що розгляд музейних пам'яток як символів

або джерел інформації, що функціонують у другому та третьому світі, яскраво *відображає обмеження кунсткамерної теорії в цілому, та теорії музейної пам'ятки зокрема*. Наведені міркування доводять, що пам'ятка не містить у собі закодованої інформації, яку треба добути. Вони є наслідком специфічної, зовнішньої по відношенню до першого світу, дослідницької та комунікативної обробки. В зв'язку з цим, не варто буквально розуміти поняття пам'ятки як джерела інформації або символу. Необхідно у найбільш загальних рисах прояснити механізм повторного освоєння артефакту у якості «джерела», «носія» соціально-значимої історико-культурної інформації.

В зв'язку з цим, постає проблема методології тлумачення пам'яток, а також суб'єктивності їхньої інтерпретації. Обидві ці проблеми можна вирішити в ході наукової критики. На думку К.Поппера, від будь-якого дослідника марно вимагати повного абстрагування від власного «Я», а, отже, й абсолютної неупередженості. Більше того, це може пригнічувати жагу до дослідження. Проте, коли висунута теорія піддається критиці, перевіркам, уточнюється, відкидається, або стає основою для інших припущень – її положення набувають об'єктивності. Вона досягається за рахунок оприлюднення гіпотез. Так само об'єктивність інтерпретації пам'ятки залежить від громадського характеру музейних репрезентацій. Інтерпретації втілюються у стаціонарних експозиціях виставках (як офлайн, так і онлайн), музейних каталогах тощо. Також пам'ятки включаються у наукові дискурси, представлені у численних публікаціях. Варто звернути увагу на те, що музейні репрезентації, які далеко не завжди набувають видавничої форми, в цілому, документуються досить погано. В цьому є певний парадокс, музеї, що покликані вберегти пам'ятки часто неспроможні належним чином зафіксувати результати власної роботи. Ця ж проблема стосується і художнього кураторства [315, с. 69-71]. Проте музей володіє кращими ресурсами, тому що незалежне кураторство уникає інституалізації.

Включення пам'яток у наукові дослідження відбувається стихійно. Розібратися у цьому потоці інформації можна лише відштовхуючись від наукових проблем. На жаль, музейні репрезентації часто ігноруються дослідниками з означених раніше причин поганої фіксації. Крім того, існує стереотип, що музейні репрезентації є вторинними по відношенню до наукового дискурсу – вони лише із певним запізненням ілюструють конвенціальні теорії, не відображаючи актуальних дискусій. Проте наукові проблеми відповідних наукових галузей, дійсно, не тотожні музейницьким проблемам. Ілюстрування дискусії або ж оформлення музейницькими засобами звітів про досягнення, передусім, історичної науки не зарадить справі. Музей прагне розв'язати проблеми суспільства, застосовуючи щодо культурної емпірики, втіленої у музейному зібранні, методологію наукового критицизму.

Проте музеям недостатньо володіти пам'ятками. Ці інститути мають бути в авангарді критики інтерпретацій пам'яток, виявляючи і розв'язуючи саме музейницькі проблеми на цьому шляху. Для цього музеї мають не лише акумулювати пам'ятки, а й накопичувати емпіричний базис інтерпретацій. Цей базис має бути відкритий для всезагальної критики. Виходячи з принципу плюралізму, не варто обмежуватися лише критикою, що походять із формального наукового і музейного середовища. Будь які інтерпретації, що відповідають науково-критичному методу і опинилися у публіч-

ному просторі, можуть мати важливе значення для розв’язання як музейницьких, так і суспільних проблем. Таким чином, музеї як інституалізовані інтерпретаційні апарати, будуть виконувати важливу організаційну роль, залучаючи усіх зацікавлених, незалежно від спеціалізації, у вивченні суспільного культурного надбання для розв’язання актуальних проблем. Це стане також важливим кроком на шляху подолання музейного елітизму, який підживлює негативне сприйняття музею як соціального інституту. Щодо плюралізму варто додати, що вагу мають, насамперед, ті інтерпретації, що базуються на науковому критицизмі, а не будь-які сигнальні оцінні судження («подобається – не подобається»), так, ніби відбувається голосування по певній музейній репрезентації. Музейники мають остерігатися як пихатої інтелектуальної самовпевненості, так і нахабного невігластва, яке постає під виглядом догматичної «власної думки» [330, с. 20]. Музейна культура базується на критиці, котра передбачає реконструкцію кураторського задуму, виявлення проблем, що постають при аналізі музейницького тексту (вербального, дизайнерського, пам’яткового) і висунення гіпотез, які покликані подолати поставлені проблеми.

Враховуючи наведене, підіб’ємо підсумок: об’єктивність інтерпретації пам’яток походить від наукового критицизму, публічності та плюралізму. Ці ж аспекти лежать в основі методології тлумачення музейних артефактів.

Для того, щоб роз’яснити процес використання музейної пам’ятки як джерела інформації або символу, звернемося до теорії трьох світів К.Поппера [366]. Отже, перший – це фізичні об’єкти – пам’ятки. Другий – ментальні суб’єктивні процеси (наприклад, психічний, суб’єктивний процес інтерпретації пам’ятки конкретним дослідником). Третій – об’єктивні продукти творчої наукової та художньої діяльності, унезалежнені від своїх творців (музейні репрезентації та опредметнені наслідки інтерпретації пам’яток). На думку Поппера, не варто акцентувати увагу на конкретних психічних процесах, пов’язаних із здійсненням дослідження (другий світ). Більше продуктивним є вивчення продуктів пізнавальної творчості. Другий світ виступає як посередник між першим і третім світом, оскільки саме у ньому діють суб’єкти пізнання – люди. Третій впливає на другий як джерело знання. Він також впливає і на перший світ, оскільки дозволяє розкрити незнані до того властивості фізичних об’єктів, що обумовлює їхню подальшу трансформацію в ході використання.

В зв’язку з цим, треба зазначити, що пам’ятки виступають у якості фактів, тому у разі невідповідності репрезентаційної гіпотези наявному пам’ятковому матеріалу, вона має бути спростована або розглядатися як така, що недостатньо підкріплена. Отже, не варто розуміти автономність третього світу як ігнорування фізичної реальності. Звідси, в музейній діяльності всі три світи відіграють однаково важливу роль. А кунсткамерна теорія обмежує музей горизонтом лише першого світу. Відповідно до неї другий і третій світ є вторинними. Музей – це сховища, експозиційні приміщення, кімнати для співробітників, а не інтерпретаційний апарат, репрезентація, що є вираженням наукових та художніх ідей та, водночас, комунікаційним майданчиком. Відповідно до кунсткамерної теорії, музей – це не смисли, що базуються на пам’ятках, а сама сукупність автентичних артефактів.

Все це підводить до думки, що пам’ятки, хоч і не містять інформації як такі, але вони є чимось на зразок гіперпосилання, що відсилає до інформаційного поля,

яке може майже безкінечно розширюватися. З теоретичної точки зору, будь-яка інтерпретація пам'ятки не буде надійною, оскільки вона може бути спростована іншою інтерпретацією. Але саме критика є джерелом розвитку інформаційного поля. Без третього світу існування пам'ятки як джерела або символу неможливе. Не буде нічого більше, крім фізичної оболонки матеріального носія. За великим рахунком, без автономного світу знань, багато із пам'яток неможливо використовувати, навіть, за первісним призначенням, особливо, якщо це документи або складні механізми. З цим добре знайомі археологи, які знаходять речі, утилітарне призначення яких невідоме і його не вдається реконструювати, хоча артефакт, навіть, без ушкоджень є в наявності. Але способи його використання не є самоочевидними. Тому археологам фактично, треба заповнювати сучасний третій світ теоріями, що реконструюють втрачені фрагменти третього світу минулого. Навіть способи інтуїтивного, містичного, магічного, езотеричного проникнення у розуміння пам'ятки спираються на досягнення третього світу, який складається не тільки із підкріплених, але й спростованих теорій, в тому числі, метафізичних.

Отже, в ході дослідження вдалося спростувати кілька важливих тез кунсткамерної теорії. Перш за все, технологія музейництва може бути відділена від пам'яток. Тож, вона посідає паритетне з ними місце. Навіть більше, музей може існувати без пам'яток, використовуючи копії пам'яток, в тому числі, цифрові, артефакти, що не мають статусу пам'яток, реді-мейди, художні інсталяції (які лише згодом можуть стати пам'ятками) тощо. Звісно, існування музею без зібрання пам'яток є позбавленим сенсу. Але і пам'ятки без музею не можуть використовуватися із максимальною суспільною утилітарністю. Функції, що подекуди приписуються пам'яткам, насправді, є функціями музеїв. Тому дослідницька увага має бути спрямована на музейний інститут, а не пам'ятки.

По-друге, кунсткамерна теорія має псевдотеоретичну базу – вона цілковито складається із схоластичних концепцій. На прикладному рівні вона зводиться до атрибуції, експертизи пам'яток та вибудовування репрезентацій. Теоретичним підґрунтям цих прикладних досліджень виступає ситуаційний аналіз. Проте інституційні музейні технології, пов'язані із видобуванням смислів за допомогою пам'яток залишаються нерозкритими. В рамках кунсткамерної теорії це зробити неможливо з огляду на те, що вона ігнорує музейний інститут як апарат, який за допомогою пам'яток виробляє культурний капітал. В її контексті музей – це лише інфраструктура пам'яток.

По-третє, теорія музейного предмета, що є стовпом кунсткамерної теорії, унеможливлює будь-які раціональні методики символьного і джерельного використання пам'яток. Вона постає, переважно, у схоластичному та метафізичному вигляді, що є далеким від науки. Від неї можна лише відділити певні описові конструкції, які можуть бути використані на прикладному рівні, та практично орієнтовані дослідження, що узагальнюють практичний досвід використання пам'яток. Таким чином, кунсткамерна теорія у багатьох аспектах може вважатися спростованою. Але в ході спростування було з'ясовано, що пам'ятки виступають як наукові факти, міцно поєднуючи перший і третій світи. В зв'язку з цим, необхідно розглянути останню і одну із найміцніших опор кунсткамерної теорії – концепцію автентичності.

3.2. Проблема автентичності в контексті спростування кунсткамерної теорії музею

Вихідна позиція проблеми автентичності полягає у тому, що минуле не підлягає експериментальному відтворенню. Водночас, пам'ятки (залишки минулого, за допомогою яких можна вибудовувати гіпотетичні реконструкції минулого) є чимось схожим на своєрідних посланців з минулого в майбутнє. На відміну від сучасних людей, історичні артефакти фізично походять із давнини, ніби, матеріально втілюючи історичну достовірність. Отже, автентичність можна визначити як онтологічний зв'язок матеріального носія пам'ятки з історико-культурною дійсністю, яку вона покликана відображати. Таким чином, перевірка автентичності полягає у тому, щоб розібратися, чи дійсно пам'ятки походять із певного часу.

Але соціальна проблема автентичності є дещо ширшою за проблеми реконструкції минулого та музейної експертизи. Реальність, до якої майже одразу можна припасувати прикметник історичної, все частіше постає перед сучасними людьми не у безпосередньому вигляді, а через посередників – репрезентантів. Останні можуть бути підкріплені реальністю, а можуть і не мати такого підґрунтя. В зв'язку з цим, постає проблема перевірки надійності посередників – чи підкріплені вони реальністю. Але з розвитком суспільства репрезентантів стає все більше, перевірка утруднюється, а посередники девальвують. Все це відкриває шлях для маніпуляцій реальністю, імітації якихось аспектів суспільної діяльності, або ж і, взагалі, цілковитої симуляції соціального буття. Ж.Бодрійяр [61] звернув увагу на цю обставину, поставивши проблему нарощення розриву сучасного суспільства із реальністю аж поки повернутися до реальності буде взагалі неможливо. Оскільки точно невідомо, чи симуляційні процеси призведуть до негативних наслідків, і їх треба зупинити, чи вони є необхідною даниною прогресу, а, отже, не є загрозливими, необхідно віднайти таку технологію, яка б могла амортизувати симуляцію та вказати на шляхи повернення до реальності. В разі позитивного перебігу подій, такі технології не зашкодять, просто виявляться непотрібними. Якщо ж ситуація розвиватиметься у негативному ключі, ці технології набудуть особливої ваги. Отже, дослідження роботи музею із автентичністю, є важливим з огляду на розробку технологій подолання симуляції і повернення до автентики. З'ясуємо, чи може кунсткамерна теорія допомогти у розв'язанні поставлених проблем.

В рамках кунсткамерної теорії автентичність розглядається конкретно-предметно – вона має міститися безпосередньо у матеріальному носії музейної пам'ятки. Тож, для того, щоб з'ясувати автентичність, необхідно сконцентруватися на фізико-хімічних дослідженнях матеріального субстрату пам'ятки. В зв'язку з цим, народжуються цікаві своєю радикальністю міркування, які, наприклад, розглядають будь-яку реставрацію як знищення автентичності. Отже, від реставраційної діяльності варто цілком відмовитися, залишивши лише найнеобхідніші консерваційні заходи. В цілому, треба зазначити, що сучасна реставрація, справді, має тенденцію до переважання консервації над реставраційними заходами.

Побоювання щодо втрати автентичного субстрату не є безпідставними. Маємо справу з чимось подібним до пломбування зубів. Кожного разу, коли необхід-

но встановити пломбу (неавтентичний матеріал) під неї висвердлюється щораз більший отвір (знищення автентичного матеріалу). Результат лікування багатьом добре відомий: розмір матеріалу пломбування збільшується, потім замість зуба з'являється коронка, а ще згодом – імплантант. Так само із реставрацією: з часом від автентичного носія нічого не залишиться.

Небезпеки реставраційних робіт для автентичності яскраво описані в дослідженні, здійсненому В.В.Індутним та О.Б.Походящою [175]. Науковці наводять наступний промовистий приклад. «У момент вилучення артефакту з місця знахідки чаша була значною мірою деформована … реставраційні роботи дозволили відновити оригінальну форму чаші … завдяки нагріванню поверхні золота газовою лампою до температур 300–600 градусів за Цельсієм … У результаті проведених досліджень було встановлено, що реставрована верхня частина предмета датується як сучасний ювелірний виріб, а нижня (підставка), яка не була термічно оброблена, – як пам'ятка культури, вік якої становить понад 2000 років. … нагрівання призводить до вилучення атомів гелію … з золотого сплаву й головні докази автентичності предмета (сліди ядерного розпаду урану та торію) втрачаються. … Висновок … – в результаті проведення традиційних видів реставраційних робіт з автентичним предметом ми отримали його копію» [175, с. 111].

Серед реставраційних помилок чи не найгіршими є надмірне «оновлення» пам'яток або й «творче доопрацювання» там, де автентичні частини втрачені. Саме тому, враховуючи негативний досвід, в сфері історико-культурних пам'яток консервація домінує над реставрацією та реконструкцією. Через це багато нерухомих пам'яток консервуються у зруйнованому стані (як Колізей). Проте існують і ґрунтовні реставрації на основі анастилозу (наприклад, зруйнованого Дрездена). Продовжуючи аналогію із протезуванням можна сказати, що навіть при заміні усіх зубів, деяких органів, кінцівок тощо, навряд чи відбулася підміна особистості. Більше того, труп людини може бути цілком автентичним з фізичної сторони, проте, власне, особистості там більше нема. Проміжне положення в шкалі між «живою» і «штучною» автентичністю займатимуть муміфіковані тіла людей і опудала травин. До-речі, щодо музейної демонстрації останніх все частіше лунають етичні застереження. В той час як до моральної критики експонування решток людей черга поки не дійшла – звучать лише поодинокі голоси. Але в будь-якому випадку, мова йде не про внутрішні властивості фізичного субстрату, а про його інтерпретацію з метафізичної позиціїауральності.

Розглянемо пильніше аргументи, наведені В.В.Індутним та О.Б.Походящою. По-перше, із наведених даних відомо, за яких обставин з фрагменту чаші були вилучені атоми гелію. Мова йде не про заміну золота, а втрату можливості його перевірки за допомогою конкретних методів (атоми гелію скрізь однакові, навряд чи можна опускати проблему автентичності матеріального субстрату до атомно-молекулярного рівня). Крім того, неможливість застосування певного методу перевірки не означає, що відсутні інші шляхи верифікації. Зокрема, сама стаття дослідників, може служити підтвердженням автентичності об'єкта. Перевірку можна здійснити, наприклад, за паспортом реставрації. У пам'ятки можуть бути інші маркери автентичності, скажімо, дані, пов'язані з проведенням розкопок, іс-

торією побутування тощо. До того ж, варто окремо розглядати можливість фальшування фізико-хімічного досліду. Тому для більшої впевненості варто застосовувати різні методи, що доповнюватимуть, уточнюватимуть і перевірятимуть один одного. По-друге, явно нелогічним є риторичне твердження про перетворення автентичного об'єкта на свою копію. Все-таки, мова йде про той самий об'єкт, принаймні, частина якого продовжує знаходитися у минулому. Тому вказаний об'єкт залишився пам'яткою і після проведення реставрації, але проблема про поступове заміщення автентичного субстрату нерелевантними матеріалами залишається. Як і більш широка проблема фізичної присутності автентичності у носії.

Походяща та Індутний наполягають на тому, що необхідно «заборонити проведення будь-яких реставраційних, відновлювальних, реконструктивних і, навіть, очищувальних робіт, щоб не зашкодити *первісному* вигляду пам'яток [175, с. 112, 114]. В контексті розглядуваної чаші, науковці певні того, що цей об'єкт варто було залишити у деформованому вигляді, тому що реставрація, покликана цю деформацію усунути, знищила певні сліди, необхідні для верифікації автентичності носія. Але чи є цей вигляд первісним? З точки зору матеріалу, імовірно, так, хоча з часу свого побутування він міг зазнати корозії. Варто також брати до уваги руйнівні процеси через фізичні причини. Проте з точки зору виконання первісної функції та вигляду, звісно, говорити про первісність не доводиться. Викривлена чаша непридатна для використання. Хоча, деформація речей, подекуди, має символічну природу. Але це вже вторинне використання.

Таким чином, реставрація чаші відновлює її первісний вигляд. Виходить, що реставрація відновлює і ушкоджує автентичність одночасно. Можна здогадатися, що говорячи про первісний вигляд, В.В.Індутний та О.Б.Походяща мають на увазі матеріал носія, при чому на момент знахідки. Буває так, що артефакти несуть у собі пізніші нашарування – наслідок ремонту, удосконалень тощо. Але оскільки ці зміни внесені до часу знахідки, їх можна розглядати як шари автентичності. В цілому, реставратори часто стоять перед проблемою, який саме із шарів автентичності підлягає збереженню. Якщо один із нижніх, то верхні руйнуються. Якщо верхніх – то нижні можуть бути втрачені, але якщо їх вдасться законсервувати – їх все одно важко буде досліджувати, тому що вони залишатимуться прихованими. Звісно, нижні шари не будуть наочними. *Як бачимо, автентичність постає як щось конвенціальне, абстрактне і опціональне.*

Цікаво, що для збереження автентичності О.Б.Походяща та В.В.Індутний парадоксально пропонують посилити її симуляцію – за допомогою розповсюдження цифрових і аналогових копій. Неекспонабельні пам'ятки (а таких за умови відмови від реставрації буде все більше і більше, з огляду на природні процеси старіння та інші чинники) зберігатимуться у фондах (зокрема, колекціях приватних колекціонерів) для вузького кола науковців (якщо, звісно, їх туди допустять). Натомість звичайні відвідувачі музеїв зможуть поринути у світ яскравих копій.

Можна припустити, що з огляду на наукові інтереси В.В.Індутного, такі висновки вмотивовані не лише необхідністю збереження автентичності носіїв для забезпечення дослідницької строгості, а також невблаганними вимогами ринку культурних цінностей. За твердженнями авторів, там більше цінуються нерестав-

ровані об'єкти, які, нібито, є більш автентичними. Це досить дивно з огляду на те, що на ринку продаються не старовинні матеріали, а символи. Якби не інтерпретаційна робота, старовинні предмети не мали б жодного значення для суспільства і не набували б економічного еквіваленту. Проте виявити підробку простіше із застосуванням фізико-хімічних методів. Тому досить примітивна кунсткамерна теорія є ближчою до світогляду суб'єктів антикварного ринку. Варто наголосити, що *автентичність знаходить свій вияв у символічному та джерельно-науковому використанні пам'ятки*. Фізико-хімічне дослідження може дати лише підтвердження гіпотези про вік матеріального носія. Ця гіпотеза, в свою чергу, також постає із інформаційного використання пам'ятки. Зрештою, автентичність є результатом наукової інтерпретації конкретного артефакту.

Можна розвинути думку про абстрактність автентичності, і припустити, що матеріальний субстрат, який онтологічно пов'язаний із певною історичною дійсністю, взагалі, не є важливим: автентичність музейної репрезентації може не залежати від автентичності об'єктів, що її складають. Наприклад, М.В.Зубар зазначає, що Україні варто звернути увагу на досвід польських музеїв «нового типу» – мультимедійних та інтерактивних. Найбільшу увагу дослідника привертає музей, що відображає *тисячолітню* історію польських євреїв POLIN [163, 164]. М.В.Зубар вважає, що крім очевидних фінансових проблем, що стоять перед українським музейництвом, розвитку музеїв у нашій державі заважає заскорузлість мислення музейних фахівців, що надмірно зациклені на автентичних об'єктах, котрі можна з легкістю замінити на мультимедіа.

У POLIN вдалося мінімізувати кількість автентичних об'єктів, що, на думку дослідника, є свідченням музейницьких здобутків. М.В.Зубар зазначає, що «як показала практика, зовсім обійтися без оригінальних експонатів, як це планувалося на початку, творцям експозиції музею не вдалося, проте кількість таких експонатів (близько 60) порівняно із загальною площею експозиції (бл. 3 тис. квадратних метрів) … є незначною» [163]. М.В.Зубар не вважає вартої уваги ту обставину, що достовірність репрезентації, скажімо, життя польських євреїв у XII ст., без допомоги автентичних об'єктів виглядає проблематичною.

Важливо зазначити, що у керівника музею POLIN Д.Столи дещо відмінний погляд на роль автентичних об'єктів. Директор закладу зазначає, що «мультимедіа виявились не настільки привабливими, як ми думали. Зараз збираємо більше артефактів» [480]. Крім того Стола зауважив, що у творців музею не було колекцій і артефактів через те, що під час війни німці знищували не тільки євреїв, а й усі матеріальні свідчення їхньої цивілізації. Тож мультимедіа субституювали відсутність автентичних свідчень. Крім того, у групи, що працювала над створенням музею, була поставлена мета відкрити заклад якомога швидше, а накопичення пам'яток є процесом довготривалим, який, до того ж, не завершується із початком повноцінного функціонування музею, а, навпаки, продовжується [480].

На прикладі поглядів М.В.Зубара простежується з одного боку, типовий приклад «неоманії» (нове завжди краще за старе) [485], а з іншого, утопічної інженерії (великі проекти інституційної перебудови не мають звертати уваги на невідповідність очікувань теорії реалям практики, тим більше, на якихось замшілих

музейних фахівців-луддитів) [355, 356, 364]. Але ці ідеї не є зовсім новими. До того, ж вони вже пройшли випробування практикою. Україні зовсім не треба переходити до «вищої ліги музейництва» як її розуміє М.В.Зубар.

В 1930–1960 рр. в радянському музейництві в цілому і українському зокрема активно впроваджувалися ідеї Першого всеросійського музейного з'їзду [498], інерцію якого можна відчувати і зараз. Відповідно до ідей з'їзду, необхідно було відійти від архаїчного музейного фетишизму (який культивувався старою реакційною професурою) і демонструвати в музейних репрезентаціях не речі, а, передусім, політико-пропагандистські ідеї. Байдуже як вони будуть уречевлені: у вигляді автентичних чи неавтентичних об'єктів. Тоді замість мультимедіа в активному експозиційному ужитку були науково-допоміжні матеріали: картини радянських художників на історичну тематику, скульптури, діорами, діаграми, муляжі та ін. Новітні музейні технології 1930-х рр. виникли не випадково. З одного боку, дійсно, музейний фетишизм пов'язаний із архаїчною кунсткамерною теорією. Але основна мотивація була іншою. Радянські пропагандисти збагнули, що автентичні об'єкти заважають догматичному наративу: якісь із них йому суперечать, інші можуть бути витлумачені інакше, ніж передбачається та ін. Зрештою, відмова від автентичних матеріалів дає можливість легше маніпулювати громадською думкою.

Таким чином, ні конкретно-предметний, ні радикально абстрактний підходи до розуміння автентичності не є оптимальними. *В цьому випадку кориснішим буде з'ясування не того, чим саме є автентичність, а технології її визначення.*

В.Беньямін вважає, що автентичність існує доти, доки існує первинний носій, байдуже, яких змін він зазнає протягом історії свого побутування [44]. Якщо носій скопійовано – він може розглядатися як підробка. Якщо певний твір призначений для копіювання (фото, кіноплівка, нині – діджитальна форма), автентичність за носієм визначити не вдасться. Проте на думку Беньяміна автентичність криється не лише у носії. Інтерпретація об'єкту (Беньямін досліджує твори мистецтва) здійснюється відповідно до контексту певної традиції, в результаті чого з'являється аура. Контекст може змінюватися (як і носій), але для аури достатня його наявність, а не первісність. Беньямін впевнений, що ауральність для творів мистецтва, що підлягають репродукції є неможливою.

Луддичні побоювання дослідника підкріплені ненадійними аргументами. Наприклад, порівнюючи кіно і театр, Беньямін піднімає такі знайомі для нашої «дистанційної» сучасності питання про живий контакт із аудиторією. Як бачимо, на сьогодні можна цю взаємодію повністю відтворити за допомогою технічних засобів (зокрема, відеозв'язок). З'явилися, навіть, нові різновиди реакції: лайки і коментарі у прямому ефірі. Необхідні технічні передумови були і в часи виходу твору Беньяміна (1936 р.). Також Беньямін наполягає, що під час гри актора в театрі ауральність твореного ним мистецтва забезпечується часово-просторовими координатами: все відбувається «тут і зараз». В той час, як у кіно демонструється минуле «тут і зараз», до того ж штучне – через відсутність живого контакту із аудиторією (кіноактор для камери, в кращому разі, знімальної групи, а не аудиторії). Натомість, можна заперечити, що тиражоване мистецтво фіксує унікальний момент «тут і зараз», на відміну від живого драматичного дійства, яке миттєво зни-

кає. Як відомо, музеєфікувати театральне мистецтво дуже складно. Воно залишає лише сліди, а відео вистав, справді, не передають живого сприйняття. При цьому кіномистецтво сприймається органічно. До того ж на плівці зафіксовано, справді, унікальний момент, в той час як актор може грати ту саму роль багато разів (щось подібне до репродукції або серійного виробництва). Дивно, що Беньяміна не турбує, що так само репродукційним, але набагато давнішим за кіно, є література. Дослідник вважає, що читання нерозбірливих чернеток письменників, або ж слухання їхнього авторського читання є більш ауральним за масове читання надрукованих великими тиражами книг.

Теорія Беньяміна про шкоду для мистецтва, яку завдає тиражування, спростовувалася практикою як стихійно, так і цілеспрямовано. Наприклад, Е.Уорхолл спеціально тиражував свої твори, перед тим створені вручну, щоб надати їм особливої аури і, звісно, заробити більше грошей. Режисер П.Гріневей вважає, що із розповсюдженням технологій запису зображення, кіно втратило свої ексклюзивні позиції і задушливу «ауру», «магію». Натомість з'явиться новий, потужніший, демократичніший жанр, що подолає недоліки кіномистецтва, пов'язані із засиллям тексту, редукцією візуальної складової, що виконує допоміжну роль, а також тиранії кадру, обмеження сприйняття кінотвору тощо [111, 110].

В цьому контексті необхідно зазначити, що популярне ототожнення первісності та автентичності можна поставити під сумнів. Наприклад, щодо творів живопису первісним є ескіз. А.Мальро звертав увагу на те, що саме в ескізах могли проявлятися новаторські ідеї митця, які він не наважувався включити у кінцевий варіант [268]. З іншого боку, для інших художників ескізи є всього лише відбракованим матеріалом на шляху до остаточного варіанту. У них митці дозволяють собі бути недосконалими, тому що хочуть швидко зафіксувати задум, експериментують та ін. В зв'язку з цим, експонування чорнових ескізів та замальовок перед широкою публікою, по-перше, може розходитися із бажанням митця, а, по-друге, викривляти сприйняття його творів. Проте це буде експозицією первісності – автентичності найвищої проби.

Це саме стосується форм для відтисків, гіпсових ескізів, з яких відливаються твори скульптури тощо – вони є лише тінню оригіналів, котрі мають кілька ідентичних копій. Щоправда вони відображають технологію творчості [87]. Щодо фотографії, то первісним є негатив. За незначними винятками, музеї комплектуються більше позитивами, ніж негативами. Можливо, це також спричинене тим, що негативи зберігають, переважно, творці фотографій. А побутування фотозображень не обмежується майстернями фотохудожників. Через це у позитива може бути більш насичена історія побутування, на основі якої вибудовується інтерпретація. Тож як пам'ятки позитиви можуть бути ціннішими за негативи.

На сьогодні, все частіше первісним є файл, а не предмет, який з нього виготовляється. Варто зауважити, що незважаючи на те, що файл можна копіювати нескінченну кількість разів, за допомогою фіксації метаданих можна забезпечити збереження первісності. Але у орієнтованій на речі музейній практиці на цей час з обережністю ставляться до музеєфікації цифрової спадщини, віддаючи перевагу уречевленню діджитального контенту. Хоча це є цілком виправданим з огляду на

те, що цифрові технології розвиваються надто швидко, і, часом, зникає можливість їх «відкрити» або «відтворити», через відсутність відповідної зчитувальної, демонстраційної техніки або ж необхідного програмного забезпечення [50].

З подібною ситуацією зіткнувся Мистецький Арсенал під час виставки «Флешбек», присвяченій українському відео-арту 1990-х рр. [593, 594]. Первісні носії відео-арту – касети. Зберігаються вони погано. Відео, записане на них також не надто високої якості. На відміну від кіно, жанр відео-арту не передбачає використання професійної знімальної апаратури. Митці не надто дбали про кіноремесло – їх цікавив, насамперед, експеримент із відео як медіумом. Отже, відео-арт представлений не надто якісними носіями з погано зафіксованим контентом. До того ж митцями не завжди усвідомлювалася історико-культурна цінність результатів їхніх експериментів, тож дуже часто про належні умови зберігання, та і зберігання як таке, мова не йшла. В зв'язку з цим, нависла загроза зникнення пам'яток українського відео-арту. Щоб запобігти цьому Мистецький арсенал заходився здійснювати музеєфікацію.

Проте питання оптимального носія залишилося відкритим. Під час організації виставки було помічено, що саме касетне зображення несе необхідну «ауру» 1990-х. Наплив у той час великої кількості копіювально-відтворювальної техніки, на контрасті із радянським дефіцитом, спровокував розвиток українського відео-арту. Хоча в решті світу, зокрема, там, де виник цей жанр і не було технологічного лагу, він уже втрачав популярність. Для того, щоб відтворити відео у первісному вигляді, необхідно було знайти релевантну техніку, що стало для організаторів виставки непростим завданням, оскільки відповідне обладнання вже давно застаріло й зазнало елімінації. Тож була організована ціла кампанія, щоб знайти необхідну апаратуру, яка збереглася лише завдяки випадку і технологічній відсталості. З позиції розуміння автентичності, що не тотожна первісності, цікавим є один із епізодів виставки. О.Ройтбурд, один із представників відео-арту, проводячи кураторську екскурсію виставкою «Флешбек», на якій були представлені і його роботи, звернув увагу на те, що «копія» його медіаскульптури «Гіпнотичний сеанс Еріка Тронсі» [деяка інформація про твір та зображення містяться тут 346] є не надто точною. Але вона цілковито узгоджується із його задумом і він із задоволенням підписав би її знову (щось дуже близьке до концепції реставрації Е.Е.Віоле-ле-Дюка). Отже, навіть відсутність первісних носіїв не могла нівелювати автентичність художнього рішення.

З іншого боку, виставкові і фондові задачі різняться: твори відео-арту необхідно оцифрувати, щоб зберегти їх на майбутнє. Зрештою, коли касети буде більше неможливо зберігати, залишиться лише сам відеоконтент на сучасних носіях, проте він все одно буде автентичним, оскільки він не зазнає змін.

Існують також проблеми надійності зберігання цифрового контенту. Подекуди радять дублювати його на матеріальних носіях, зокрема, папері, компакт-дисках тощо. Водночас, наприклад, проблема псування із часом фотографій (чим старша фотографія, тим менша «тривалість її життя») може бути вирішена шляхом оцифровки. В протилежному випадку, існує загроза втратити фонди фотографій. Таким чином, цифрові та традиційні носії взаємно підстраховують один одного. Автентичність пам'ятки буде все важче простежити відштовхуючись від первісності

аналогової, чи цифрової природи її опредметнення. Носій може зруйнуватися з часом, пошкодитися і первісний матеріал, зрештою, цілком зникне (про що мова йшла вище), проте існуватиме цифрова копія, яку, в свою чергу, також бажано уречевити. В цілому, не варто очікувати від будь-якого носія вічної збереженості. Проте ланцюжок зміни агрегатних станів носія – оцифровка-уречевлення – хоч і нівелює роль конкретного носія, проте дозволить прослідкувати послідовність його трансформації (забезпечення автентичності) та продовжити «тривалість життя» пам’ятки.

Зрештою, носії починають відігравати все меншу роль як атрибути автентичності. Хоча вона і не зникає зовсім. «Тут і зараз» завжди можна уречевити. Конкретні носії тиражованих творів можуть набувати ознак автентичності в зв’язку з унікальною історією побутування. Це може проявлятися у приналежності речі до певної історичної особи (зокрема, відображена фізично на носії), «участі» у певних подіях, часі й місці створення артефактів, вже згаданих метаданих файлу тощо. Методика оцінки серійних виробів добре розроблена в рамках книжкового пам’яткознавства, зокрема, в роботах Г.І.Ковальчук [207].

Автентичність тиражованих об’єктів може бути забезпечена також за допомогою пов’язаних із ними нетиражованих – маркерів часу [124], що доповнюють тиражовані матеріали. Якщо мова йде про кіно, то, крім, власне, фільму, музеєфікації підлягає цілий комплекс речей, пов’язаний із виробничим процесом, контекстом виходу і сприйняття твору, його інтерпретації, змістом кінострічки тощо. [420].

Всі ці аспекти було враховано під час виставки «Тіні забутих предків» у Мистецькому Арсеналі (2016 р., куратори П.Гудімов, А.Алфьоров та ін.). Основна ідея київської виставки, присвяченої фільму С.Параджанова, полягала у тому, щоб зробити «хімічний аналіз фільму» й продемонструвати хід і результати «дослідження творчої лабораторії «Тіней забутих предків» [374]. Зрештою, на виставці було розкрито багато аспектів, що дозволяють наблизитися до автентичної історичної дійсності. Наприклад, в експозиції були розміщені документи, що відображають втручання у творчий процес апаратних працівників ЦК КПУ. Деякі пам’ятки демонструють тенденції тодішнього кіновиробництва (рекламна продукція тогочасних фільмів). Виставка була насичена фотографіями творчих моментів, що відбивали атмосферу на творчому майданчику. В експозиції були розміщені авторські розкадровки С.Параджанова. Багато уваги було приділено художньому вирішенню фільму, взагалі, ролі кольору [374]. До уваги було взято філософсько-ідеологічний контекст фільму, що не обмежувався СРСР, культурні події, синхронні фільму (представлені переважно фотографіями, не всі з яких були «свідками» відповідного часу). Незважаючи на те, що на виставці використовувалася велика кількість мультимедійних матеріалів, зокрема, демонструвався сам фільм, інтерв’ю з творчою командою «Тіней», кураторам вдалося передати «аури», що обволікають кінотвір.

Зрештою, з міркувань В.Беньяміна найбільш важливим є те, що автентичність формує певна традиція. І цю традицію, в свою чергу, також можна сформувати (або ж вона сформується сама). Це справедливо як щодо новітніх явищ репродукованого мистецтва, так і по відношенню до оцінки автентичності старих культур-

но-мистецьких артефактів. В зв’язку з цим, зокрема, можна говорити про наукову традицію інтерпретації пам’яток як фактів історії та культури в музеях. Зрештою, можна висловити припущення, що аура не притаманна пам’ятці наперед і не ховається в його предметній автентичності. Вона виникає в рамках музейного побутування речі.

Музеєфікація об’єкту ще не означає, що його автентичний статус є довічним. Може, навіть, відбутися демузеєфікація предмета. Наприклад, директор Ермітажу заявив, що жоден музей не може гарантувати на сто відсотків автентичності усього зібрання, тому що воно формується поступово, а процес експертизи є перманентним [135]. В зв’язку з цим, цікаво те, що, наприклад, виставлені копії або підробки, про які відомо, що вони сфальсифіковані, є більш достовірні за оригінали, котрі можуть в майбутньому виявитися несправжніми.

Отже, музеї здійснюють не лише первинну атрибуцію пам’яток, а і постійно піддають критиці автентичність об’єктів своїх зібрань. Зокрема, дослідниця О.В.Живкова з Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків наводить аргументи на користь того, що перлина колекції – портрет Інфанти Маргарити Веласкеса – насправді, належить пензлю іншого митця, хоч і близького до нього [200, 300, 147]. Отже, мова йде не про сучасну підробку – носій пам’ятки є давнім і, ймовірно, відображає необхідну часово-просторову синхронність. Також не можна говорити і про давню підробку. Проте сама картина не є автентичною з огляду на приписуване роботі авторство. Але твір є автентичним, виходячи з інших аспектів, наприклад, належності картини до майстерні Хуана Батиста Мартинеса дель Масо, в якій було скопійовано елемент твору Веласкеса. Щодо давніх підробок, то О.В.Живковою було з’ясовано, що в колекції музею Ханенків до таких належить портрет Декарта, який приписувався авторству Хальса [318]. Громадськість, зазвичай, шокують такі відкриття, дехто, навіть, вважає, що такі дослідження є шкідливими, оскільки понижують статус колекції та «зменшують» кількість світових шедеврів на території України. Але можна лише погодитися із О.В.Живковою, що «краще чесна копія, ніж фальшивий Веласкес» [263]. Від таких відкриттів статус музеїв як серйозних дослідницьких установ, навпаки, зростає. Однією із важливих задач музею є забезпечення суспільства інформацією про автентичність культурної спадщини, а не підтримка різноманітних міфів.

Зауважимо, що первісні дані, які розглядаються як автентичні, а, отже, і більш достовірні, насправді, можуть бути оманливими. Атрибуція в музеї – це постійна перевірка, уточнення і розширення інтерпретації пам’яток. Наприклад, в результаті дослідження колекції ляльок Межигірського вертепу в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України [430], було з’ясовано, що їхня атрибуція, здійснена приблизно століття тому, була дещо спрощеною і неповною. Оскільки цей ляльковий театр був політичним, ляльки не лише відображали абстрактні сили на політичній шахівниці 1920-х рр. («принагідний дипломат», «американський представник», «принагідний капіталіст»), а й конкретних політичних діячів («Макдональд», «Лорд Керзон», генерал «Людендорф»). В результаті нової наукової атрибуції виявилося, що абстрактні збірні образи, водночас, є і конкретними політичними персонажами, серед яких В.Вільсон, П.Дешанель, Р.Пуанка-

ре, У.Стіннес, Г.Штреземан. Таким чином, *автентичність – це не щось стале, а предмет постійної перевірки. Вона завжди є гіпотетичною і в будь-який момент може бути спростованою*.

Суспільну роль музею як арбітра автентичності можна дещо розширити. Наприклад, колишній директор Рейксмузею В.Пяйбес з цього приводу заявив, що влада музеїв полягає у володінні автентичними предметами [303], котрі виступають чимось на зразок «посвідчення» реальності, яка стає все більш затуманеною. Наприклад, мова йде про посвідчення цифрових пам’яток. Прихильники цієї точки зору вважають, що різкий сплеск у розвитку інформаційно-комунікаційних технологій, розростання «віртуального простору» не шкодить, а, навпаки, посилює позиції музеїв як осередків достовірності й надійної інформації. На думку спеціалістів, «у світі необмеженого вибору та зростаючих інформаційних потоків, що перевантажують нашу свідомість, музейний простір буде місцем тяжіння для усіх, хто буде прагнути повернення до фізичного контакту із автентикою. Особливо важливим буде також факт, що предмети пройшли відбір» [257].

Як вже було показано вище, не факт відбору робить предмети автентичними, а застосування методу наукового критицизму. До того ж, музей не володіє автентичністю як вважає В.Пяйбес, оскільки пам’ятки можуть виявитися неавтентичними. Музей володіє необхідним інституційним апаратом для з’ясування автентичності. Якщо це справедливо щодо пам’яток, то, можливо, музей міг би розширити поле застосування свого інструментарію й стати інститутом, що запобігає імітації, тим самим, забезпечуючи контакт соціуму із реальністю, який суспільство може втратити через інтенсивний розвиток технологій віртуалізації, симуляції.

В умовах зростання обсягів інформації, посилюються тенденції до утворення «абстрактного суспільства» [578; 355, 196-198]. В обігу з’являється все більше інформації, достовірність якої перевірити або складно, або й взагалі неможливо. Така обставина створює ґрунт для цілеспрямованого введення в оману задля досягнення корисливих цілей. Люди перебувають у групових та індивідуальних «інформаційних бульбашках», які дбайливо формуються різноманітними медіа. Ніхто не може із впевненістю стверджувати, на яку саме інформацію можна спертися у світі, наповненому фейками. В зв’язку з цим, особливої популярності набувають ідеї релятивізму. Відповідно до них немає обґрунтованої істини, правди, чи неправди – ми знаходимося в епосі постправди. Інформація позиціонується таким чином, що правда для одних є неправдою для інших. Можна бути прихильником однієї із частин суперечливої опозиції без будь-яких наслідків, тому що надійних джерел інформації все одно немає. Докази, що не підходять, можна просто відкинути. Неможливість точної перевірки породжує маніпуляції, засновані на фальсифікації як засновків, так і висновків у дискурсах. В цілому, це формує культуру байдужості до перевірки. Кожен обирає ту інтерпретацію, яка є для нього ближчою відповідно до звичних переконань [354].

Згідно з науковим критичним методом, все, що не можна перевірити – варто відкинути. Здавалося б, цей метод є досить надійним для подолання пропаганди. У відповідь на це, найбільш вишукана пропаганда не керується «геббельсівською» методологією про «більшу брехню», а, навпаки, підкріплює фейк деяки-

ми істинними положеннями. Аргументи спростування, що викривають брехню, можна відкидати, відсилаючи опонента до істинної частини повідомлення. Крім того, поки супротивник шукає аргументи для подолання розбавленого частково правдою брехливого повідомлення, маніпулятор матиме перевагу в ініціативі, запускаючи нові фейки. Той, хто спростовує, обмежений фактами, натомість фантазія пропагандиста не знає меж. Спростування завжди лише наздоганятиме. Отже, через означені причини, метод наукового критицизму не вдається застосувати у другому світі – сфері комунікації, де аргументи можна заговорювати, ігнорувати, нищити за допомогою емоційної інтерпретації тощо. Незважаючи на те, що маніпулятивні методи діють і в науковій сфері (бо ж вона так само є частиною суспільства), все-таки в науковому дискурсі існують певні правила. Натомість для пропаганди правил не існує. Тим більше, що пропагандисти нав'язують іншим стан тотальної та перманентної інформаційної війни [354].

В зв'язку з цим, поширення набувають антиінтелектуалізм, філістерство, фобія перед абстрактним. У аналізованих тут творах В.Беньяміна, В.В.Індутного, О.Б.Походящої ця фобія абстрактного виступає контекстом для міркувань. Ця тенденція характерна також для міркувань Ж.Бодрійяра [58, 61]. Філософ вважає, що весь розвиток цивілізації, зрештою, привів до симулякрів, котрі не відображають реальність як, скажімо, знаки, а цілковито субституюють її. В таких умовах споживачі інформації впізнають «назви», проте не розуміють їхнього змісту. Зрештою, зміст стає зайвим. Подолати стан симулякрів, на думку Бодрійяра, неможливо. Хоча судячи із його аргументів, симуляція є тупиковою гілкою розвитку. Тому необхідно рухатися в іншому напрямку, сприяючи наповненню знаків смислами. Натомість Бодрійяр залишається на пасивних песимістичних позиціях.

Але якщо придивитися до ідеї симулякрів уважніше, то вона вже не виглядатиме такою новою. За нею добре проглядаються ідеї первісних вірувань, зокрема фетишизму: світ надприродних вірувань має бути конкретизовано до рівня речей. Це, фактично, та сама кунсткамерна теорія, відповідно до якої реальність – це і є самі речі, а не їхні абстрактні репрезентанти, що містять міркування про речі, посилаючись на них. Симулякри – це уречевлення знаків, в яких не залишається місця для смислів. Існують очікування, що знаки самі говоритимуть за себе, оскільки інформація знаходиться у них (як у речах). І коли виявляється, що вони не «промовляють», виникає інтелектуальний розпач і напруження, яке послаблює раціональні позиції, легітимує маніпулятивне інформаційне середовище. В підсумку, на зміну речовому фетишизму приходить символічний фетишизм. Обидва явища є однаково примітивними і шкідливими для пізнання.

Отже, необхідно знайти шлях подолання симулякрів. Більш надійною видається не їхня деконструкція, а протиставлення їм інших симулякрів, наповнених реальним змістом. Ці симулякри мають бути вишуканіші за примітивні пропагандистські зразки (що є, переважно, викривленням різноманітних даних – документальних, статистичних, новинних тощо). Останні базуються на схоластиці та маніпулюванні джерелами, зокрема, їхньою авторитетністю. Натомість, новий тип наповнених змістом симулякрів спиратиметься на науковий метод – критицизм та перевірку – їм, в цілому, байдуже до пустих симулякрів. Раціональний науковий метод має резистентність до

маніпуляцій. Бодрійярівські симулякри прагнуть скути творчу активність, занурити у процес безкінечних обговорень і циклічних обдумувань без імплементацій. Вони перетворюють людей на пасивних відтворювачів наративів та дискурсів. Новий тип симулякрів пропонує альтернативний шлях, власну інформаційну повістку, критичний, об'єктивований контекст наративів та дискурсів. Вони спрямовані на покращення соціальних інститутів і традицій, а не оволодіння умами. Лише таким чином видається можливим захопити інформаційну ініціативу.

Нові симулякри не цікавляться «власною думкою», яка, насправді, є відтворенням чужої, не переоцінюють суб'єктну експресію. Справді, дивним було б питання, про «власну думку» щодо фізичних законів. Нові симулякри цікавляться перевіркою наближення до істинності, а не позірною оригінальністю. Фактично, відбувається поглинання другим світом першого і третього. «Екстаз комунікації», за висловом Бодрійяра саме у цьому і полягає: речі стають символами, а символи – речами; символи стають індиферентними до змісту – в їхньому наповненні панує релятивізм – будь-який зміст може розглядатися як істинний, на перший план виходить символьна оболонка.

Бодрійяр не звертає увагу на те, що комунікація нищить пізнання. Він, імовірно, виступає прихильником поширеної, але спірної точки зору, відповідно до якої знання народжується із комунікації. Проте, комунікація відіграє лише другорядну роль при накопиченні знань, оскільки пізнавальні зусилля спрямовуються на осмислення і доповнення художньо-інтелектуальної спадщини. В цілому, в рамках пізнання (насамперед, там, в багатьох сферах життя це неможливо) можна взагалі обійтися без комунікації: для творчого пошуку достатньо мати доступ до об'єктивованих продуктів науки, технології і мистецтва. Третій світ – це першоджерело знання. Натомість комунікація виводить на перший план дискусію, яка перетворюється на самоціль. Її результати не мають значення: все одно, чи суперечності, опозиції, протилежні тенденції знайшли своє розв'язання, чи проігноровані.

«Наповнення симулякрів змістом» не означає, що необхідно, наприклад, насправді піддати когось тортурам, щоб «розіп'ятий хлопчик» став реальністю. Це означає, що необхідно створювати такі симулякри, абстракції, які не претендують на відображення реального світу, але містять у собі проект, спрямований на перетворення реальності. Тим самим стимулюватиметься активне ставлення до реального світу, замість пасивного спостереження за його псевдоописовими симуляціями. Таку операцію із наповнення симулякру змістом можна здійснити за допомогою мистецтва, що породжує найвишуканіші симулякри. Проте воно схильне використовувати фантазію, не конче спираючись на факти.

Завдання, що полягає у відновленні зв'язку симулякра з реальністю, може бути покладене на музей. Музейна репрезентація спроможна поєднати в собі симулятивний потенціал мистецтва, науковий критицизм та пам'ятку, що, водночас, уособлює науковий факт, його інтерпретацію та речове підтвердження. Музейництво знаходить своє вираження у формі експозицій, в тому числі віртуальних, каталогах, публікаціях у соцмережах тощо. Музейні репрезентації від початку є симулятивними: неможливо точно відобразити історичну реальність. Проте не вдається адекватно відобразити і реальність актуальну. Тим більше, що вона все

з меншим лагом перетворюється на історичну. Музейна репрезентація не імітує реальність: те, що представлено до уваги публіки не є реальним, але воно має прямий стосунок до реального світу, є спробою його пояснити, підштовхнути до дій в актуальних умовах. На відміну від симулякрів, про які веде мову Бодрійяр, музейна репрезентація вказує на свої обмеження, викривлення дійсності. В той час як симулякр базується на самовпевненій точності відображення.

Зрештою, можна висловити припущення, що саме музейництво може стати в нагоді при відновленні зв'язку між світами К.Поппера, в результаті чого зміст (третій світ), символ (другий світ) і матеріальні субстрати (перший світ) релевантно кореспондуватимуться між собою.

Цікаво, що Бодрійяр вороже ставиться до музеїв, а також абстрактних напрямів сучасного мистецтва, що, нібито, підготували ґрунт для симулякрів. Проте такі висновки можна поставити під сумнів. Насправді, помічені філософом тенденції в сучасному мистецтві та музейництві є, скоріше, реакцією на симуляцію – спробою відійти від речовізму й фетишизму, знайти шляхи розв'язання проблеми (поставленої Бодрійяром) витіснення смислів із комунікативних потоків, продемонструвавши автономність та першочерговість третього світу. Музей і сучасне мистецтво прагнуть примусити думати, наповнюючи символи змістом. Тут маємо справу з прикладом того, як через проби і помилки, негативні тенденції, спричинені становленням абстрактного суспільства, долаються не спрощенням і архаїзацією, а винайденням таких само складних технологій приладжування для зміни суспільних налаштувань на користь збереження цивілізаційного розвитку, а не відкату назад.

Отже, музей має всі необхідні передумови, щоб бути використаним як інститут подолання симуляцій, імітацій, фейків. Необхідність у такому інституті, що займатиметься верифікацією та з'ясуванням автентичності суспільних явищ, обумовлена також тим, що окремі люди не можуть присвятити все своє життя перевірці інформації (тим більше, що пропаганда активно робить усе необхідне, щоб унеможливити це). Не варто ганити людей за їхню піддатливість пропаганді. В умовах спеціалізації суспільного життя дивною є вимога, щоб кожен громадянин став солдатом інформаційного фронту. Людям необхідне інституційне опертя, що надасть їм необхідні засоби інформаційної гігієни.

Необхідно наголосити, що музей як соціально-культурний інститут є всього лише інструментом. На сьогоднішній день практика показує, що музей, переважно, знаходиться на протилежній стороні боротьби із пропагандою. Деякі музеї намагаються зберігати нейтралітет або політкоректність, тим самим все одно перебуваючи в одному руслі із пропагандистськими процесами: не сказане, замовчане, подекуди, є важливішим за висловлене на експозиції. Тож використання музею із антипропагандистською метою залежить від соціального запиту. Але, в будь-якому випадку, важливо розглянути можливості його інституційного використання у антифейковому напрямку. Навіть якщо соціально-культурних передумов для такого застосування музею поки-що немає, необхідно, щоб тоді, коли вони з'являться, певні музейні технологічні напрацювання, зокрема, перевірені негативною практикою пропагандистського застосування музею, були у наявності. Принаймні, буде більш-менш відомо чого не слід робити, аби не допустити

скочування музею у політико-пропагандистського використання. Можливо, розробка відповідних технологій підштовхне і до необхідних суспільних змін.

Висновки. В ході дослідження було з'ясовано, що оскільки відповідно до кунсткамерної теорії автентичність міститься безпосередньо у носії пам'ятки, для її визначення цілком достатньо фізико-хімічних досліджень, за допомогою яких можна встановити приналежність об'єкта до певної історико-культурної реальності. Проте до уваги не береться та обставина, що гіпотеза, яка перевіряється за допомогою методів матеріального дослідження, не обумовлена, власне пам'яткою (перший світ). Вона виникає в ході інтерпретації із залученням широкого спектру наукових знань (третій світ). Іншими словами матеріальний носій є лише підтвердженням абстрактної автентичності, її передумовою, але не уособленням. Але без матеріальних субстратів підкріплення автентичності буде слабшим. Аргументи репрезентації відсилають до матеріальних субстратів пам'яток. Водночас, треба брати до уваги, що автентичність репрезентації не тотожна сумі автентичностей її окремих пам'яток. Маркери автентичності є інструментом, а не самоціллю. В цілому, роль матеріальності та первісності є переоціненою. Хоча й цілковито анігілювати її не варто.

В зв'язку з цим варто зауважити, що матеріальний носій пам'ятки ніколи не буде первісним (в рамках кунсткамерної теорії це синонім автентичності), тому забороняти реставрацію (як наполягають В.В.Індутний та О.Б.Походяща) як явище не варто. Тим більше, що вона спрямована на відновлення однієї з «первісностей» пам'ятки – певного шару автентичності. А достовірність автентичності ніколи не буде стовідсотковою. Вона завжди буде лише гіпотетичною. Надійною є лише спростована автентичність.

Відповідно до кунсткамерної теорії музей є всього лише сховищем носіїв автентичності. Згідно з нею музей не впливає на розвиток технологій з'ясування автентичності пам'яток. Тому йому немає чого запропонувати для ширшого контексту подолання проблеми імітації та симуляції, які субституюють реальність і ставлять під сумнів безпечне життя людей у реальному світі. Отже, кунсткамерна теорія не здатна допомогти у розв'язанні проблеми автентичності, хоч і спирається на відповідне поняття. Більше того, вона також співзвучна із песимістичною теорією симулякрів Ж.Бодрійяра, котра зневірює у здатності віднайти автентичність. Кунсткамерна теорія нівелює інституційні спроможності музею, розглядаючи його надто вузько і примітивно. Музейницьку діяльність не можна обмежити «першим світом». Зрештою кунсткамерна теорія демонструє неспроможність у розв'язанні інституційних та суспільних проблем, пов'язаних із автентичністю, з якими стикається музей. Вона всього лише констатує самоочевидні речі – музей виявляє, досліджує, зберігає і презентує пам'ятки – та й по всьому. Проте самоочевидність не є підтвердженням істинності.

В цілому, кунсткамерну теорією можна вважати спростованою, оскільки вона не витримує критичних зауважень. Проте, для того, щоб бути впевненим у цьому, варто розглянути спроби її реанімувати, із урахуванням недоліків, висвітлених критикою. Крім того, варто більше закцентувати увагу на практичних наслідках її імплементації, тому що крім спростування із застосуванням теоретичних засобів, важливішою є емпірична перевірка.

3.3. Критика, перевірка і спростування «нової музеології»

Близько півстоліття тому, відповіддю на інституційну кризу сприйняття музеїв, як інститутів, які стосуються більше пам'яток, ніж людей (а, отже, і кризу кунсткамерної теорії), стала ідея екомузею, що розроблялася в рамках теоретичного дискурсу «нової музеології». Незважаючи на похилий вік, екомузеологія і досі оповита ореолом інноваційності й новизни. Особливість цієї теорії полягає у її тісному зв'язку із практикою. Якщо кунсткамерна теорія більше описувала самоочевидні речі, то «нова музеологія» набула технологічного характеру [400, 448].

З 1970-1980-х рр. поширення руху «нової музеології» сповільнилося. Але кількість існуючих на даний момент у світі музеїв подібного типу є досить значною – 300 закладів. Ентузіазм довкола екомузеїв не зійшов нанівець. У 2016 р., відбулася конференція, на якій розглядалися проблеми екомузейництва, а на поч. 2017 р. намітилася тенденція до створення мережі екомузейників для обміну професійним досвідом [591]. Провідна ідея «нової музеології» полягає у поглибленні зв'язків музею із громадою, в той час як традиційні музеї все більше опиняються у соціальній (само)ізоляції, залишаючись привабливими лише для туристичних мас.

Основоположниками теорій «нової музеології» та «екомузею» вважаються Ю.де Варін, Ж.А.Рів'єр та П.Мейран [73, 386, 283]. Ключовим для нього є поняття «екомузей», запропоноване Ж.А.Рів'єром [386, с. 2-3]. Відповідно до нього, екомузей – це, одночасно, лабораторія, заповідник і школа. Цей різновид музейного закладу мав «вийти із берегів», активно взаємодіючи із оточуючим середовищем та його населенням. Екомузеї мали базуватися на громадських засадах. При цьому планування, створення й використання музею повинно було здійснюватися за кошт державної чи комунальної влади. Проте інтереси громади мали бути непорушними. Передбачалося, що населення заповзято включиться у роботу музею. Рух за «нову музеологію» передбачав майже федорівський [505] перехід межі між музеєм та рештою «соціокультурного простору» [197, с. 21].

За півстоліття ідеї «нової музеології» та екомузею зазнали активної емпіричної апробації, проте суперечності між очікуваннями та реальністю так і не стали предметом наукової критики. Незважаючи на зв'язок із практикою, теоретичне підґрунтя екомузеїв залишилося незмінним до сьогодні, а в науковому обігу присутня, переважно, апологетика «нової музеології».

Таким чином, необхідно з'ясувати, чи існують суперечності між очікуваннями, що випливають із теорії екомузею (ширше, «нової музеології»), та наслідками впровадження її у життя.

Науковців, що в своїх дослідженнях торкаються екомузейництва, характеризує, переважно, екзальтоване ставлення до цієї проблематики. К.Хадсон зазначав, що: «[французькі екомузеї] об'єднує наполегливе бажання залучити місцеве населення до проектування музею і в його роботу… Воно базується на впевненості у тому, що розуміння минулого допомагає долати проблеми сучасності й впевнено дивитися у майбутнє» [524, с. 143]. Хадсон не вбачав у цій тотальній музеєфікації консервування життя й сповільнення розвитку громад.

Більше того, дослідник був переконаний, що «благотворний» вплив екомузеїв на громадське життя у країнах Європи та Канаді, може бути легко екстрапольований і в інші соціокультурні умови. Хадсон звертає увагу на успішне впровадження екомузейного досвіду на прикладі закладу в Анакостії (бідному афроамериканському кварталі у Вашингтоні) [524, с. 157-158]. Таким чином, Хадсон вважав перспективним повсюдне запозичення досвіду екомузеїв та методів їхньої роботи, зокрема, у країнах «третього світу», оскільки «нова музеологія» покликана піднімати «депресивні» регіони. В цілому, Хадсон розглядав екомузеї як «одне із найважливіших музеологічних досягнень за останні 50 років» [524, с. 143] (станом на 1972 р.).

Т.Шола, послідовник екомузеолога Ж.А.Рів'єра та прихильника «нової музеології» К.Хадсона, вважає, що «за останні два чи три десятиліття (станом на 2013 р.– Р.С.) музеї та уся сфера культурної спадщини пережили кардинальні зміни, пройшовши шлях… до платформи комунікації та громадських послуг, спрямованих на комплексну передачу … колективної пам'яті… Трансформаціям сприяла поява «нової музеології», практики екомузеїв» [544, с. 29]. Отже, значення «нової музеології» є абсолютно позитивним та впровадження її ідей можна вважати продуктивним (хоча, Шола робить застереження, що досвід екомузеїв може підійти не всім інститутам музейного типу, зокрема, художнім музеям [544, с. 197]).

Екомузеологія, на думку Шоли, дозволяє створити такий музей, який буде наповнений громадською ініціативою, служитиме інтересам спільноти, а не обслуговуватиме волю панівного класу. Дослідник вважав, що саме екомузей може інтегрувати усе різноманіття історико-культурних цінностей (уречевлені й неуречевлені пам'ятки), а, отже, використовувати їх із максимальною ефективністю для суспільного розвитку. Науковець переконаний, що ідея екомузею змінила розуміння самої професії куратора (музейника), котрий тепер виступає не як просвітник, а як медіатор або модератор процесу пізнання. Водночас, Шола вимушений був констатувати, що ідея екомузею на даний момент не вповні реалізована [656]. Хоча, в цілому, екомузеї для дослідника є чимось на зразок панацеї від музейницьких та суспільних проблем.

Мистецтвознавиця І.О.Яковець, на відміну від Т.Шоли, вважає що поняття «екомузей» дозволяє уточнити сутність та специфіку художнього музею як соціально-культурного явища. Щоб обґрунтувати своє бачення, Яковець пропонує власне уточнююче визначення екомузею – «музей, що зосереджений на певній території, єдиній в етнічному, природному, а отже, і соціально-економічному відношенні» [558, с. 473]. Можна припустити, що в контексті художнього музею, мова йде, наприклад, про музеєфікацію якихось ландшафтів, заселених митцями (на кшталт Монмартру в Парижі). Такі стерильні середовища, дійсно, є піддатливими для екомузеєфікації. Проблема полягає лише у тому, де знайти ці «єдині середовища»? Загалом, І.О.Яковець не відходить від поширеної думки про інноваційність екомузеїв.

Автори Російської музейної енциклопедії стверджують, що в Російській Федерації ідеї екомузеології поширювалися повільно й не призвели до створення великих і впливових музейних закладів цього типу [554]. Проте автори енциклопедії віднаходять певні ознаки екомузею в музеях-заповідниках та «живих музеях» Ро-

сії. Отже, проникнення ідей екомузеології сприймається російськими дослідниками позитивно або нейтрально.

Широкий погляд на «нову музеологію» запропонований українською дослідницею Р.В.Маньковською. Авторка вважає, що ідеї «нової музеології» своєрідно проявляються у роботі музеїв на громадських засадах, участі краєзнавців (в тому числі, любителів) у музейній діяльності. За результатами «аналізу набутків музейництва у відповідності до основних ознак екомузеїв» [277, с. 320], Р.В.Маньковська відносить до закладів, близьких за духом до «нової музеології», заповідник у Переяславі, музеї і заповідники в Опішні, Качанівці. Однак, зазначені заклади не є яскравими прикладами взаємодії із місцевою громадою (можливо, за винятком Опішні). Мова йде про те, що недостатньо, аби штат музею складався, переважно, із фахівців місцевого походження. Для екомузею важливо, щоб велика частина населення була чимось на зразок «позаштатних» співробітників. Р.В.Маньковська вважає основною в теорії екомузею та «нової музеології» ідею інтеграції музею в громадське життя. Як бачимо, запропоноване дослідницею бачення ролі екомузеології є, в цілому, позитивним.

Дослідниця І.А.Куклінова в історіографічній роботі, присвяченій «новій музеології» [234], звертає увагу на те, що екомузеї створюються на периферії – у нещасливих кварталах великих міст, індустріальних та сільських районах на стадії занепаду [234, с. 138-139]. В зв'язку з цим, постають питання, чи стали ці регіони від цього кращими, або ж чи не є екомузеї своєрідними музеями для неблагополучних гетто у благополучних країнах? Але Куклінова не задається цими запитаннями. В підсумку дослідниця зазначає, що, в цілому, науковці ставляться до «нової музеології» позитивно, оптимістично. Учена зазначає, що інтерес до «нової музеології» не згасає, ця теорія активно використовується для описування актуальної ситуації в музейній справі [234, с. 144].

Багато хто із апологетів «нової музеології» та екомузеїв посилається на випуск журналу «Museum» № 148 за 1985 р., котрий було присвячено музейним закладам нового типу [635]. Проте ніким з адептів не було помічено, що багато з матеріалів, відібраних до випуску, містять в собі *критику* екомузеїв та «нової музеології», зокрема, від основоположників цих понять.

Ю.де Варін, розглядаючи поняття «екомузей» (яке він сам винайшов), зауважував, що дефініція є недостатньо чіткою [73, с. 5]. Мабуть, тут мова йде не стільки про дефініцію, скільки збочення від первісного задуму екомузеологів, коли під екомузеями розуміють щось таке, що для Ю.де Варіна є неприйнятним. Проте свою думку про «червоні лінії» ортодоксальної екомузеології дослідник не розвиває.

Ф.Юбер (котрий приймав участь у роботі кількох екомузеїв) вдався до найбільш системної критики, звертаючи увагу на невідповідність між теорією і практикою. Дослідник звертав увагу на те, що екомузеї можуть призвести до міфологізації минулого, ностальгії за тим, чого, насправді, ніколи не було, ескапізму [555, с. 6-7].

На думку Юбера, екомузеї не можуть остаточно відмовитися від державної підтримки (при тому, що залучення великої кількості волонтерів зменшує витрати на музеї подібного типу з боку державних та муніципальних органів). Цим самим, вони не можуть бути абсолютно незалежними ідеологічно. Замість того, щоб відображати

громадські уявлення про минуле, екомузеї, насправді, змушені виконувати завдання своїх фінансових донорів, а, отже, пропагувати один із варіантів історичної пам'яті. Крім того, такі музеї не можуть виходити із радикальних позицій, оскільки їхні репрезентації потребують консенсусу. Уникнення суперечностей замість спроб їхнього розв'язання притлумлює процеси дослідження й пізнання. Таким чином, негативні явища минулого можуть замовчуватися, ретушуватися. Екомузеї також часто є спробою сконструювати штучну і чужу самобутність для переселенців. Заклади цього типу можуть стати осередками місцевого націоналізму, що, на думку науковця, є нічим не кращим за загальнодержавний вимір цієї ідеології.

У згаданому випуску журналу «Museum», була вміщена іще одна стаття під назвою «Музей рідного краю: збочення ідеї» А.Крус-Раміреса [227]. У дослідженні мова йшла про музеї Третього Рейху, які під виглядом тісного зв'язку з життям місцевих громад стали майданчиками для політичної пропаганди, фальсифікації історії, поширення ідей тоталітаризму. Такий широкий погляд на екомузеї цікавий і для України, де хоч і не було хайтматмузеумів у їхньому нацистському втіленні, проте в спадок від радянських часів залишилися краєзнавчі музеї. Їхнє інституційне використання потребує переосмислення.

Крус-Рамірес цією статтею хотів показати, що концепція «Хайтматмузеуму» («музею рідного краю») до певної міри була частиною тієї музеологічної спадщини, на якій зріс рух за створення екомузеїв. Тож варто зробити все необхідне, щоб екомузеї не уподібнилися до шовіністичних музеїв рідного краю. Необхідно також запобігти профанації ідеї екомузеїв у майбутньому. Тим самим, визнавалося, що екомузеї можуть стати знаряддям у закріпленні негативних соціальних процесів. Це, в свою чергу, знижує суспільну корисність екомузеїв, оскільки самі вони не містять запобіжника від зловживання.

Ф.Юбер вважав, що екомузей не має остаточно поривати із класичним музеєм, нехтувати науковою роботою, виправдовуючи це необхідністю посилення роботи із громадою. Також екомузеї, на його думку, не мають бути цілковито любительськими. Зрештою, науковець приходить до висновку, що сучасність (1985 р.) мало схожа на ту, що породила екомузеї [555, с. 10]. До того ж, Ф.Юбер приходить до парадоксального висновку, що інтеграція населення у музейну роботу не відображає сутності екомузею [555, с. 9]. Дослідник вважав, що перспективним напрямом роботи на шляху утвердження екомузеології може стати поширення «нового гуманізму». На жаль, Юбер не розтлумачив детально, що саме він мав на увазі.

Дослідник акцентував увагу на економічній кризі, в той час як екомузеї з'явилися у часи економічного процвітання. Через більш-ніж тридцять років після виходу критичної статті Юбера, світ змінився ще більше. Насамперед, це стосується розмивання поняття «громада» та екстериторіалізації як риси, притаманної сучасним соціальним відносинам. Все це багато в чому обумовлено зсувом у комунікаційних технологіях.

З 1980-х рр. критика почала поступово зникати із теоретичного дискурсу «нової музеології» – залишилася лише апологетика. Це заблокувало науковий розвиток теорії.

Повертаючись до критики ідей екомузеології, необхідно виокремити кілька її основних постулатів. Перший – це взаємодія із громадою. Другий – відхід від

речовизму – гуманістичний поворот у музейній роботі. Третій – це реабілітація відсталих регіонів. Розглянемо детальніше останній із них.

Для реалізації задуму екомузею вкрай важливим є високий рівень учасницької культури населення. В цілому, ідея розбудови мережі сильних горизонтальних зв'язків в межах певної громади є досить популярною. Наприклад, Р.Патнем відстоював думку, що учасницька культура генерує соціальний капітал, який дозволяє ефективно боротися з корупцією, розвивати демократію [340]. Там де, соціальний капітал слабкий, демократія чахне, погано розвивається вільний ринок, знижується рівень взаємної довіри й регіон або держава занепадає. За цією логікою, держави із низькою учасницькою культурою є недорозвиненими і, як наслідок, бідними. Там панує клієнтела, централізована влада, населення й адміністрація перебувають у стані «війни всіх проти всіх». З одного боку, екомузеї потребують певного рівня учасницької культури, а з іншого, можуть нарощувати її, виступаючи як фактор позитивної суспільної трансформації.

У 1970-1980-х рр. найбільш активно ідеї екомузеології розвивалися у Франції та Канаді. На сьогоднішній день дві третини екомузеїв знаходяться у більш благополучній Європі, переважно у багатших країнах – тій же Франції, Італії (ці країни належать до «Великої сімки»), Іспанії та Польщі (котра в останні десятиліття переживає бурхливий розвиток, зокрема, стрімке економічне зростання) [591]. Отже, постає проблема, що є первинним для екомузею – високий рівень благополуччя та учасницької культури, чи, навпаки, екомузей виростає саме там, де відчувається брак багатства і сильних зв'язків всередині громади?

У статті, вміщеній у випуску журналу «Museum», присвяченого екомузеям, йдеться про заклад у Сахелі (з арабського це слово перекладається як «кінець пустелі» [216, с.50]). Сахель – це саванна, що тягнеться через усю Африку. Для цієї території на середину 1980-х рр. були характерні як екологічні (засуха і наступ пустелі), так і соціальні проблеми, пов'язані із руйнуванням традиційного способу життя місцевого населення, маргіналізацією та криміналізацією соціуму, економічною депресією.

У 1981 р. у Малі (що належить до Сахеля) було відкрито екомузей, котрий мав на меті звернути увагу на руйнацію середовища мешкання місцевого населення (такий собі музей демодернізуючого спрямування). Проте через чотири роки заклад було «тимчасово» закрито. Благородні ідеї екомузею не приживалися на африканській землі. Перш за все, музей не мав інфраструктури і фінансування з боку місцевої влади (грошова підтримка надходила з Німеччини). Постійною оплачуваною посадою в закладі був лише директор. При цьому директори часто змінювалися й не мали фахової освіти. Планування було відсутнє.

Екомузей Сахеля спіткала ще одна невдача – місцева громада виявилася неоднорідною в етнічному відношенні. В Гао, де було відкрито музей, експозиція була присвячена туарегам. В той час як більшість населення міста складали сонгаї. Все це зрезонувало із тогочасним політичним напруженням й віднадило частину громади від екомузею. Місцеві жителі так і не відчули, що екомузей створено саме для них. Заклад викликав більшу зацікавленість у туристів, ніж аборигенів, що перевертало ідею екомузею з ніг на голову (громада не виявляла до нього зацікав-

лення, а мало б бути навпаки). Ситуація ускладнювалася іще тим, що місцеві жителі були настільки бідними, що не могли приділити увагу роботі музею, оскільки весь час вимушені були боротися за виживання.

Незважаючи на все це, автор статті про екомузей Сахеля Альфа Умар Конаре вважав [216], що екомузей має необхідний потенціал для позитивних соціально-культурних перетворень. Просто на заваді стала констеляція факторів: інфраструктурні проблеми, низька щільність населення, штучність адміністративних кордонів, байдужість жителів до свого «рідного краю». В той час як «нормальний» екомузей працює із рівнем учасницької культури. В даному випадку, на долю закладу проблем випало понад міру. Проте можна припустити, що не сама соціокультурна обстановка була непідходящою для музею, а, навпаки, цей інститут був непридатним для навколишнього макросередовища. В будь-якому випадку, теорія «екомузею» не пройшла перевірки практикою у Сахелі.

З більшим успіхом працює екомузей в Анакостії (один із неблагополучних, кримінальних [584] районів Вашингтону в США). Цей заклад, безперечно, зробив життя місцевого населення культурнішим. Але, водночас, він також легітимував негативні сторони життя, проти яких він був покликаний боротися. Незважаючи на всі зусилля музейників, Анакостія і надалі залишається небезпечним «чорним» районом Вашингтона. Можливо, для того, аби зміни стали помітними має пройти більше часу. Але з теоретичної точки зору, можна помітити наступні упущення. Місія музею в Анакостії сформульована його засновником наступним чином: «відкривати людям очі на життя в гетто» [201, с.40]. Натомість, на жаль, не пропонуються альтернативні шляхи розвитку.

Заклад опікується взаєморозумінням та посиленням зв’язків всередині місцевої спільноти, а також сприяє підвищенню толерантності й згуртованості столичної спільноти [651]), виходячи із актуальних умов життя в гетто. Проте взаєморозуміння всередині громади – це не обов’язково зміни на краще, тому що взаєморозуміння може будуватися і довкола негативних соціальних явищ (наприклад, кругова порука, культура виживання, укорінені у повсякденному житті). Отже, екомузей у Анакостії лише амортизує негативні прояви соціальних відносин у районі, проте не виступає як інструмент їхньої інженерної перебудови. Врешті, «гетто» – це не найкраща форма громадського життя.

Як бачимо, екомузеї якнайкраще прижилися у найбільш розвинених країнах, де є відсталі регіони. Якщо ці території не вдається модернізувати, їх можна перетворити на своєрідні заповідники, що є пересторогами на шляху демодернізаційних процесів (і, заодно, туристичними атракціями, осередками минулого, гуртування місцевих жителів тощо). Проте шанс на модернізацію громади екомузею буде втрачено повністю. Відсталим же країнам екомузеї ні до чого – вони є суцільними екомузеями.

З наведеного вище випливає, що практична перевірка теорій екомузею та «нової музеології» показує, що вони є яскравим прикладом утопічної соціальної інженерії. Впровадження ідеї екомузею потребує специфічних соціально-економічних відносин (розрив між багатством і бідністю у, загалом, благополучному суспільстві), «підходящих» громад (з сильними внутрішніми зв’язками, укорінених на певній території),

відчутне напруження у опозиції «модернізація – демодернізація» (зокрема, сповільнення формування «абстрактного суспільства») на певній території. Таким чином, інноваційність та універсальність руху «нової музеології» є сумнівною.

Водночас, екомузеї продовжують існувати й розглядаються як успішні проекти. Якщо відкинути утопічну інженерію і стати на засади поелементної, можна припустити, що хоч екомузеологія і зіткнулася з певними труднощами імплементації, проте, можна врахувати емпіричний фідбек і уточнити саму теорію. Елементи, що не пройшли випробування практикою треба відкинути, а життєздатні – зберегти. Проте в науковому обігу немає таких уточнюючих досліджень, крім апології теоретичних положень «нової музеології», сформульованих ще у 1980-х рр. Якщо теорія екомузею може бути доопрацьована без імунізації від критики, її можна розглядати як підкріплену. З’ясуємо це докладніше.

Уточнення теорії базується на застосуванні дедуктивної логіки: передачі істинності від засновків до висновків, та зворотної передачі хибності від висновків (за наявності емпіричного спростування) до одного із (або обох) засновків [362]. Основний висновок екомузеології – традиційні музеї, все ж рано чи пізно, але неминуче трансформуються в екомузеї, тому що вони найбільш точно відповідають тенденціям розвитку громадянського суспільства. Засновки: 1) класичні музеї відособлені від громади, тому що концентруються на речах, а не людях; 2) за рахунок екомузеєфікації артефактів, людей і ландшафтів (тотальної музеєфікації) відбувається оптимальна взаємодія музею із громадою. Оскільки традиційні музеї не були цілком заміщені екомузеями через розкриті раніше проблеми імплементації, виходить, що один із засновків або обидва є хибними. Піддавши перевірці засновки, можна уточнити висновок, тим самим, оптимізувавши теорію екомузеїв.

Розглянемо ретельніше тезу про тотальну музеєфікацію. К.Хадсон [524, с. 144], аналізуючи концепцію екомузею та її втілення, звертав увагу на те, що основними експонатами музею нового типу є, власне, місцеві жителі. Далі йдуть доместиковані тварини, наприклад, корови та свині. Потім – результати взаємодії із навколишнім середовищем у вигляді стаціонарних споруд – замків, заводів, шахт, доріг, каналів та ін. І вже потім – рухомі об’єкти, які складають основу традиційного музейного зібрання.

Музейні предмети не вилучаються із традиційного середовища побутування, а перебувають у використанні в основних експонатів – живих людей, а також тварин, скажімо, хомути, збруя, ясла. Іншими словами, одні музейні предмети належать іншим. Хоча, класичні фонди також утворюються. Мова йде про те, що інвентаризація музейних предметів не тягне за собою вилучення їх у власників [386]. Як зазначає Х. де Варін [73], будь-який об’єкт екомузею, що має цінність для його природного власника – залишається на місці. У разі втрати такої цінності (а отже, виникнення бажання у власника позбутися предмета), він переміщується у фонди музею. Звісно, «живі» предмети після смерті не муміфікуються і не фондуються. Отже, специфіка екомузею полягає у тому, що фонди як такі є вторинними, що вважається чи не революційним кроком, порівняно із традиційними музеями.

Також складається враження, що акцент переноситься із матеріальної на нематеріальну спадщину (точніше, із уречевленої на неуречевлену). Такий підхід, на думку

Т.Шоли, є найбільш прогресивним, оскільки дослідник вважає, що і в традиційних музеях йдеться про духовну, а не матеріальну культуру [544]. При цьому, з точки зору адептів «нової музеології», екомузей не міг бути зведений до центру зі збереження або реконструкції давніх ремесел: цей інститут фокусується на омузеюванні життя в цілому. Також екомузеї неприпустимо було б ототожнювати із «живими музеями», в яких актори розігрують костюмовані сцени з метою точної історичної реконструкції. В екомузеї і предмети, і люди, і ландшафти є автентичними. До того ж, музеєфікуються не лише люди, а й, подекуди, соціальні відносини.

Зрештою, замість подолання речовізму, відбулося інше – люди і ландшафти стали музейними предметами – уречевилися. Як бачимо, кунсткамерна теорія не спростовується новою музеологією. вона лише розширює свої кордони. Замість музеїв кунсткамер, виникають ландшафти-кунсткамери. Згідно з кунсткамерною теорією музейна пам'ятка є самоціллю функціонування музейної інфраструктури. Проте у випадку із екомузеологією практичні наслідки виглядають набагато страхітливішими. Предметом виявлення, збереження, дослідження і презентації стає не який-небудь предмет. Уся громада стає музейною інфраструктурою, виконуючи одночасно роль експонату. Нібито задля блага спільноти її вилучають із системи звичних відносин, ставлячи під сумнів її подальший розвиток. На щастя, екомузеологія базується на демократичних принципах, і коли у деяких аспектах ідея екомузею не може бути реалізована, спостерігається поява все більшої кількості ознак традиційного музею. Архаїчна кунсткамерна теорія підстраховує інноваційну «нову музеологію».

Цікаво, що екомузеї виникають не лише директивно. Існують і стихійні випадки. Навіть у не найрозвиненіших країнах. Але для цього необхідне різке напруження між модернізацією, демодернізацією і традицією. В зв'язку з цим, цікавим є те, що в Україні є інституція, яку не відносять до екомузеїв (вона виникла раніше за оформлення відповідної ідеї), проте вона цілком відповідає його дефініції. Мова йде про комплекс Києво-Печерського монастиря, котрий на сьогоднішній момент є симбіозом історико-культурного заповідника та чернечої громади. Функціонування цього інституту тісно пов'язане із конкретною територією, що узгоджується із основною характеристикою екомузею. Ще Ф.І.Шміт [543], аналізуючи у 1929 р. процес створення на базі монастиря музейного містечка, зазначав (посилаючись на Х.Г.Раковського), що секуляризація об'єкту не має стосуватися, власне, монахів, що мають перетворитися на «живі експонати» новоутвореного закладу. У 1960-х рр. діяльність монастиря була припинена, але наприкінці 1980-х відновлена. При цьому музейне містечко, а згодом, заповідник продовжив безперервно функціонувати з 1926 р. Крім того, у Лаврі також жила, цілком світська громада, що з'явилася там у радянський час і лише з часом була розселена.

Монастир, зберігаючи багато консервативних рис, відображає сучасність (екомузеї, в теорії, мають на меті «прокладати місток» з минулого в майбутнє). Відвідавши Лавру можна побачити сучасний рівень технічної оснащеності вищих ієрархів (наприклад, засоби пересування), взаємодію монастиря із різними верствами населення (скажімо, представниками вищого політичного істеблішменту), підготовку майбутніх священнослужителів, їхню взаємодію зі світськими коле-

гами тощо. Разом з чернечою общиною суспільне використання об'єкта забезпечується музейними фахівцями. Заповідник організовує екскурсійне відвідування (при цьому деякі екскурсії здійснюються силами монастиря), зберігання, дослідження і презентацію фондових колекцій. Крім заповідника на території розміщені також самостійні музеї, що з'явилися там у 1920-х рр. Вони додатково приваблюють відвідувачів, що робить строкату лаврську громаду транспарентною, тим самим, стимулюючи її розвиток. Частина експонатів знаходиться у використанні (часто і власності) монастирської спільноти (ще одна ознака екомузею).

Проблема полягає лише у тому, що ченці, подекуди, вороже сприймають наявність світських установ на території монастиря (як, зрештою, й екомузей дещо підозріло ставиться до традиційних музеїв, котрі руйнують природне ландшафтне полотно). Отже, існує певна конфліктогенність між чернечою громадою та музейними фахівцями. Але збереження цього симбіозу доцільне з урахуванням інтересів громади довкола Лаври. Мова йде не про жителів довколишніх печерських вулиць, а українське суспільство. На думку дослідника екомузеїв Юбера, нівелювання професійно-наукової музейної складової призводить до дисбалансу в роботі екомузею [555, с. 8]. Крім того, майже оксюморонна взаємодія сакрального і профанного дає унікальні зразки культурного капіталу.

Зрештою, практика показує, що за певних умов ідея екомузею може бути продуктивною, насамперед тоді, коли життя не вкладається у теоретичне прокрустове ложе «нової музеології». Проте, випадок з Лаврою, як і інших екомузеїв, є екзистенціальним, і до узагальнень переходити ще зарано. В підсумку, перша теза про тотальну музеєфікацію виявляє свою неспроможність у широкому сенсі. В цілому екомузеологія зберегла найістотнішу хибу кунсткамерної теорії. Її увага сфокусована не на інституційній роботі музею, а на предметі музеєфікації. Щоб краще взаємодіяти із громадою, її не треба музеєфікувати. Екомузейна експансія може стати на шляху продуктивного суспільного розвитку.

Розглянемо уважніше другий засновок, відповідно до якого традиційні музеї, що концентруються на речах, віддаляються від суспільства. Вони не приносять йому належної користі, тому що не виступають осередками цілющого громадського активізму.

У 1997 р. Р.Патнем звернув увагу на зниження рівня учасницької культури в США, де її рівень був найвищим у світі. Основними причинами такого стану дослідник вважав технології, котрі зумовили централізацію та стандартизацію сфери послуг, «оприватнення» та «індивідуалізацію» споживання, а також віртуалізацію дозвілля [339]. Хоч Патнем і вважає, що учасницьку культуру, соціальний капітал все одно треба леліяти, проте, в умовах трансформацій у сфері соціальних комунікацій, ці явища набуватимуть іншої форми. Виникає питання, чи ці явища, взагалі, збережуться.

Н.Н.Талеб зауважує, що в сучасному світі всі об'єкти перебувають у тісному взаємозв'язку, тому незначні зміни елемента соціальної системи можуть призвести до кардинальних змін у всій системі [485]. Дослідник вважає, що автаркічність, самоізоляція, яка була характерна для локальних соціальних систем у минулому, була запорукою суспільної безпеки. Тому руйнуванню сильних соціальних

зв'язків варто запобігати. Отже, ідея екомузею як осередку автаркічної громади виглядає як надзвичайно важлива, оскільки дозволяє зробити соціум більш захищеним від неочікуваних проблем.

На думку К.Поппера, демодернізаційні процеси, пов'язані із плеканням архаїчних «племінних» зв'язків, є шкідливими, оскільки віддаляють людство від продуктивного «відкритого суспільства». Дослідник зауважував, що найбільш крайньою точкою на шляху до «відкритого суспільства» може стати «абстрактне суспільство» [355, с. 197], в рамках якого відносини між людьми будуть більшою мірою формалізовані, особисті контакти обмежені, а життя максимально індивідуалізованим. Поппер вважав, що перехід до абсолютно абстрактного суспільства може нести значні ризики (зокрема, надмірна ізоляція індивідів), проте така картина майбутнього все ж є «гіперболізованою» [355, с. 197]. Тому побоювання щодо майбутнього не мають бути підставою архаїзації – повернення до «кревних зв'язків», трибалізму, ксенофобії.

Р.Кох поділяє соціальні зв'язки на сильні та слабкі [див., наприклад, 225]. Сильні зв'язки були характерні для невеличких громад, де люди були тісно пов'язані сімейними, релігійними, дружніми, виробничими зв'язками. Проте, на його думку, зараз на перший план виходять слабкі зв'язки, котрі виникають між людьми, що рідко бачаться, спілкуються, а відносини між ними мають тимчасовий і випадковий характер. Підтримання слабких зв'язків не потребує значних зусиль.

Кох наголошує, що слабкі зв'язки (враховуючи високий рівень взаємопов'язаності глобальної соціальної системи) можуть принести значні переваги. Наприклад, в ході взаємодії в рамках слабких зв'язків можна неочікувано отримати інформацію, яка може значно вплинути на подальше життя людини. В той час як у звичному середовищі із сильними зв'язками шансів на це значно менше. Слабкі зв'язки урізноманітнюють життєві опції, роблячи людей більш резистентними до викликів.

Зрештою, сучасне громадянське суспільство базується саме на слабких абстрактних зв'язках. Збереження трайбалістських спільнот (які також є громадами, але архаїчного типу) уникає проблем, зумовлених сучасними формами соціальної організації. Воно повертає до проблем, із вдалого розв'язання яких постало громадянське суспільство. Іншими словами, крок назад не є кроком вперед, як багато хто намагається вдавати, відчуваючи оціпеніння перед невідомим майбутнім. Екомузей плекає сильні зв'язки, забираючи у відсталих спільнот майбутнє, обмежуючи інструментарій їхньої адаптації до нових умов. В цілому, цей різновид музеїв сприяє збереженню архаїчних форм суспільного життя.

Натомість, традиційний музей індиферентний до конкретних громад. Він працює на абстрактні, «уявлені» (за Б.Андерсоном) спільноти. Старі соціальні організації не є для традиційного музею актуальними формами людського співжиття, а лише предметом дослідження. Отже, теза про те, що традиційний музей не спроможний налагодити зв'язки із сучасними громадами, не має під собою надійних підстав. У звичайних музеїв є необхідний потенціал. В той час як екомузеї можуть налагодити зв'язок лише із штучно оживленими зомбі-громадами.

Варто підкреслити, що «нова музеологія», на відміну від пасивної, описової самоочевидної кунсткамерної теорії, розглядає музей як суб'єкт суспільних

трансформацій. Фактично, висувається досить смілива гіпотеза про ототожнення музеєфікації та модернізації. Проте фетишизм, яким пронизана ідеологія екомузею, не дозволяє обґрунтувати цю тотожність. Музейні заклади можуть змінювати довколишній світ не за рахунок всеохоплюючої музеєфікації, що редукується до консервації. Досягти цього вони здатні завдяки виробленню і поширенню смислів.

Музей можна розглядати як своєрідну лабораторію. І цей лабораторний простір має бути обмеженим, щоб експеримент не поширювався на увесь соціум. Негативні результати експерименту мають залишитися у музеї-лабораторії, а позитивні – імплементовані у суспільне життя. В той час як соціальний експеримент (як у випадку із екомузеєм) у реальному часі не дає можливості розмежувати досягнення і недоліки.

Тезу про всезагальну перебудову традиційних музеїв відповідно до постулатів «нової музеології» необхідно пом'якшити. За певних обставин, коли модернізаційні процеси в суспільстві інтенсифікуються, доцільною є комплексна музеєфікація культурних явищ (в уречевленій та неуречевленій формі), що відображають стихійну взаємодію традиції та інновації. Ця музеєфікація має нести абстрактний характер і не повинна передбачати штучних обмежень для життя людей. Тотальна музеєфікація постає із інституційної роботи, а не з лабораторного переоблаштування конкретного антропогенного середовища. Дослідження взаємодії інновації та традиції має відбуватися у природних умовах, без надмірного втручання. Інтенсифікація соціального досвіду не повинна відбуватися на «живих людях».

В зв'язку з цим, доцільніше використовувати традиційні музейні засоби, що виражаються у побудові репрезентацій як у приміщеннях, так і поза ними. В інших випадках, тотальна музеєфікація є зайвою і, навіть, шкідливою. У екомузеїв цікаві з утилітарної і наукової точки зору перспективи розвитку. Але мова йде не про редукцію, а, скоріше, ускладнення інституційної форми музею.

Висновки. «Нова музеологія» несе в собі небезпечні теоретично-методологічні підвалини – утопічну соціальну інженерію. Екомузеологія нівелює багатий інституційний досвід традиційних музеїв і не може пояснити, чому незважаючи на свою відсталість, вони і надалі продовжують процвітати. Крім того, «нова музеологія» виступає як фактор демодернізації як музейних інститутів, так і суспільства в цілому. Екомузеї виявляють найбільшу утилітарність в суспільствах, що стикаються із проблемами швидкого росту, викликаного модернізацією, та неоманією.

Екомузеологія виходить із того, що традиційні музеї ігнорують антропологічний вимір. Проте, людина в контексті екомузею набуває уречевленого характеру. Тим самим, проявлялося, що «нова музеологія» є модифікацією музеології зовсім старої. Замість того, щоб виправити недоліки кунсткамерної теорії, екомузеологія їх камуфлювала. При цьому кунсткамерна теорія виявляє більшу життєздатність. Екомузеологія виявилася не зовсім надійною милицею кунсткамерної теорії. «Екомузеологія» не надала кунсткамерній теорії необхідного підкріплення.

Практичні напрацювання в царині «нової музеології» можуть бути використані класичними музеями для формування перманентного пулу музейних відвідувачів – парохіалів. Наведені критичні зауваження є важливими з огляду на подальше удосконалення екомузеїв, які остаточно оформилися в окремий тип музейних інститутів.

Логічним практичним наслідком кунсткамерної теорії (і екомузеології як її відгалуження) має бути збереження пам'яток. Оскільки збереження матеріального субстрату є необхідною передумовою використання. Тож варто перевірити, чи, дійсно, на практиці кунсткамерна теорія дає покращення ситуації із збереженням матеріальних історико-культурних цінностей.

3.4. Кунсткамерна теорія як базис декомунізації

З одного боку, кунсткамерна теорія сприяє збереженню пам'яток, а з іншого – руйнуванню, тому що зі знищенням матеріального носія зникають і усі смисли, бо інформація міститься безпосередньо у фізичному субстраті. В зв'язку із цим важливо, який із наведених аспектів – збереження, чи руйнування – бере гору на практиці.

Музейний інститут, навіть, при найгіршому сценарії розвитку подій, є досить надійним інструментом збереження пам'яток. Наприклад, у найскрутніші часи, коли перед ними нависає загроза ідеологічного вандалізму, музейні предмети можуть бути збережені, тому що цей інститут має публічну (експозиція, та інші форми публікації культурного надбання) та непублічну частину (фонди). Досить часто ідеологічно «небезпечні» пам'ятки не знищують, а переводяться на особливе зберігання у фондах, наприклад, створюються «спецхрани».

Але кунсткамерній теорії надто тісно у інституційних обмеженнях. Відповідно до неї музей – це всього лиш недосконала форма інфраструктурного забезпечення виявлення, збереження, дослідження та презентації пам'яток. З цього приводу Т.Шола зазначає, що «абсурдною є ситуація, коли збереження рухомих та нерухомих цінностей належить до двох різних сфер діяльності» [547, с. 50]. Крім того, Шола вважає, що музеї руйнують контекст, а, значить, і автентичність рухомих пам'яток. Щоб подолати штучність у використанні історико-культурного надбання, яка підтримується відповідними закладами, інститути спадщини і, особливо, музеї мають переродитися (через інституційне самогубство), утворивши «колективний мегамозок» соціуму [544, с. 143]. Шола впевнений у високій ефективності «*неінституційного*» використання пам'яток. Справді, відповідно до кунсткамерної теорії основні музейні функції, що полягають у виявленні, збереженні, дослідженні та презентації пам'яток можна диверсифікувати: суспільство саме віднайде необхідні інструменти для підтримки оптимальної інфраструктури історико-культурної спадщини.

На сьогодні, можна спостерігати тенденції до подолання інституційних обмежень використання пам'яток. Раніше детально було розглянуто явище екомузеїв, що музеєфікують цілі простори. Відомо також, що нерухомі пам'ятки добре обходяться без інституалізації. В багатьох країнах світу, і в Україні зокрема, існує широка мережа органів охорони культурної спадщини. Створюються також інтерпретаційні центри, деякі пам'ятки зазнають музеєфікації. Іншими словами є довколапам'яткові інститути (контролюючі, науково-дослідні, квазімузейні), проте немає суто пам'яткових. У квазімузейних закладах, пов'язаних із нерухо-

мими пам'ятками, опціональні експозиції традиційних музеїв не створюються. Натомість, здійснюється консервація in situ.

Нерухомі пам'ятки мають деякі відмінності від музейних. Це стосується не лише габаритів і прив'язки до середовища, яке нерухомий об'єкт не може покидати (так само, як і не варто вносити кардинальних змін у його оточення). Нерухома пам'ятка сама собою є певним середовищем. Але необхідно звернути увагу на інше. По-перше, відмінність полягає у тому, що об'єкт не вилучається із системи звичних відношень, і продовжує використовуватися за первинним призначенням, або ж з іншою непам'ятковою утилітарною метою (крім музеєфікованих об'єктів, котрі стають передусім місцем екскурсійного відвідування). Випадок, коли пам'ятки пристосовуються під музеї, залишимо осторонь. По-друге, нерухомі пам'ятки не мають властивості обмеження публічного використання, як у випадку із музейними фондами. В зв'язку із цим характерним є обурення Є.Моляр [468, 1.22] тезою про те, що в ході декомунізації пам'ятники мають бути усунені із публічного простору в музеї. На думку Моляр, це свідчить про нерозуміння в різних вимірах українського суспільства і, особливо, чиновництвом публічної природи музею як інституту, а також тим, що цей заклад існує не для складування артефактів, а осмислення за допомогою пам'яток соціокультурних процесів. Натомість, видається, що ці верстви населення якраз добре розуміють, що музей має інструменти для регулювання рівня своєї публічності. Водночас, треба погодитися із Моляр, що загальнопоширене примітивне кунсткамерне розуміння музею редукує функціонал музейного інституту до виконання складських завдань.

Таким чином, вищий рівень публічності, згідно із кунсткамерною теорією, є більш сприятливим для використання пам'яток. А оскільки використання без збереження є неможливим, то і цей аспект у випадку виходу культурної спадщини за стіни музеїв, має покращуватися. Інакше ідея про емансипацію пам'яток від музею втрачає сенс. Відповідно до кунсткамерної теорії нерухомі пам'ятки являють собою автентичні (у сенсі, первісні) експозиції, які, на відміну від музейних репрезентацій, не зазнають впливу куратора, що викривляє істину своїм суб'єктивним баченням. Натомість «невидима рука» природного відбору коригує цю експозицію нерухомих пам'яток.

Щоправда, на «руку» впливають різноманітні фактори не менш стихійного характеру: війни, природні та антропогенні лиха, ідеологічний вандалізм, людська недбалість, комерційний інтерес, низький рівень усвідомлення соціокультурної значущості пам'яток у суспільстві тощо. Шкоди пам'яткам можуть завдавати археологічні дослідження: в ході розкопок нерухомі об'єкти руйнуються. Рухомих археологічних предметів це стосується меншою мірою, але і вони можуть бути ушкоджені в ході пошуку. Ще більшого лиха пам'яткам археології завдають мародерські грабіжницькі рейди-розкопки. Для того, щоб амортизувати зазначені чинники, раціоналізувати процеси збереження нерухомих історико-культурних об'єктів, виокремилася професія пам'яткознавця (пам'яткоохоронця, фахівця із культурного надбання тощо, розвиваються відповідні наукові і навчальні галузі).

Враховуючи наведене, варто аналізувати практичні наслідки кунсткамерної теорії на прикладі нерухомих пам'яток, тому що відповідно до її найбільш про-

гресивних концепцій, всі пам'ятки будуть використовуватися суспільством за аналогією із нерухомими об'єктами. Саме тому, найбільше емпіричних даних для перевірки кунсткаменої теорії можуть дати процеси, що відображають функціонування «невидимої руки», що упорядковує «експозиції» нерухомих пам'яток. Останнім часом світом прокотилася хвиля подій, пов'язаних із переосмисленням символічного простору, що безпосередньо стосувалося нерухомих пам'яток. Оскільки Україну ці процеси зачепили дещо раніше (з 1990-х рр., хоча, відповідні технології монументальної пропаганди, пов'язані із переформатуванням символічного простору, відточувалися на наших теренах протягом усього XX ст.), і остання активна фаза відбувалася приблизно у 2013-2019-х рр., розглянемо саме наш багатий досвід. Мова йде про декомунізацію, що стихійно розпочалася у 2013 р., і набула законодавчого оформлення у квітні-травні 2015 р. [414].

Залишимо стихійні процеси поза увагою, оскільки в них було багато імпульсивності та ірраціональності. Необхідно з'ясувати, чи вдалося раціоналізувати цей процес. Тож набагато цікавішими є спроби законодавчого упорядкування декомунізації. Це, зрештою, дасть можливість дізнатися, наскільки відсутність надійних пам'яткових інститутів, на чому наполягає кунсткамерна теорія, створить підґрунтя для природної пам'яткової екосистеми, в якому саме суспільство розпоряджається своїм історико-культурним надбанням. За допомогою емпіричних даних, стане зрозуміліше, наскільки дієвими мають бути важелі управління стихійними процесами і чи вони, взагалі, є дієвими.

Для того, щоб з'ясувати всі необхідні обставини, варто вдатися до ситуаційного аналізу й зануритися у перебіг імплементації декомунізаційного законодавства. Розробка вишуканих інструментів для проведення декомунізації не здійснювалася через брак часу. Організатори цілком слушно побоювалися, що затягування процесу може призвести до нарощення спротиву, саботажу тощо. Тому необхідно було провести своєрідний бліцкриг по очищенню символічного простору від залишків комуністичної пропаганди. Декомунізатори діяли швидко, рішуче, іноді, грубо. В своїй діяльності вони спиралися на централізовану владну вертикаль. Централізовані системи поширюють крихкість [485], розроблені нагорі плани часто зриваються, в результаті чого доводиться імпровізувати, особливо, стикаючись із певними локальними утрудненнями. Проте, беручи до уваги тактику бліцкригу, обрані інструменти виглядають найбільш ефективними, якщо не брати до уваги неочікуваних наслідків. Таким чином, очікувані позитивні наслідки від процесу декомунізації, а саме – винесення висновків із помилок, зроблених у минулому, й уникнення їх у майбутньому, засудження антигуманності тоталітарних режимів, їхніх злочинів проти людяності та людства – можуть мати протилежні негативні результати. Зокрема, самі методи декомунізації багато хто сприйняв як тоталітарні.

В цілому, *виправлення* історичних помилок, пошук і покарання «винуватців», відновлення «історичної правди» й «справедливості» – інставрація – завжди межує із ресентиментом, який використовувався для маніпуляції громадською думкою тими ж тоталітарними режимами. Варто також зазначити, що в історичній політиці такого характеру відчувається присутність історицизму – базису тоталітарних ідеологій. Враховуючи висловлені застереження, не дивно, що і в громадському,

і в науковому дискурсі тональність оцінок цих процесів коливається від повної підтримки до тотального несприйняття. Відбувалося багато маніпуляцій, пересмикувань, позитивні наслідки декомунізації видавалися як негативні і навпаки.

В процесі декомунізації проблеми виявлення, дослідження, інформаційного використання та, особливо, збереження нерухомих пам'яток розглядаються з інструментальних позицій, як щось другорядне поруч із ідеологічними питаннями. Але переважав саме кунсткамерний підхід. Основні дії мали бути спрямовані на матеріальні субстрати об'єктів. Гостроти проблемі додає та обставина, що Закон України «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» *позірно* дозволяє відкинути норми законодавства, що регулює правовідносини у сфері нерухомих історико-культурних цінностей. Декомунізаційний закон, ніби, створює правові підстави для демонтажу пам'яток, що підпадають під заборону публічного використання тоталітарної символіки. Іншими словами, якщо на думку радикальних декомунізаторів об'єкт підпадає під заборону, він має бути демонтований, незважаючи на його юридичний статус пам'ятки.

В даному випадку, імплементація закону відбувається не стільки виходячи із аналізу його тексту, скільки згідно із суспільним історико-політичним дискурсом, пов'язаним із оцінкою радянської спадщини.

Дослідження цього більш ніж двадцятип'ятирічного історико-політичного дискурсу, які тривають від самого початку громадських дискусій, зважаючи на суспільний резонанс, набули великої популярності серед гуманітаріїв. Серед них виокремлюються спеціалісти із вивчення політики пам'яті або історичної політики [визначення, запропоноване Г.В.Касьяновим, див. 192]. Наприклад, Ю.О.Зерній у своїй дисертації, захищеній у 2009 р., тобто за шість років до прийняття «пакету декомунізаційних законів», декларуючи необхідність інклюзивного підходу в тлумаченні історичних процесів, говорячи про неприпустимість монополізації державою історичного наративу, все ж акцентувала увагу на необхідності «оздоровлення» символічного простору [159]. Всупереч декларованому інклюзивному підходу (який включає, а не виключає), дослідниця висловлювала переживання з приводу засилля пам'ятників Леніну серед офіційно зареєстрованих нерухомих пам'яток, які, очевидно, мали б бути вилучені із символічного простору України.

Ю.О.Зерній виходить із того, що національній пам'яті українців протистоїть імперсько-радянський історичний метанаратив, тому останній має бути якось «неконфліктно» демонтований, а криза дуалізму, амбівалентності пам'яті, яку дослідниця визнавала реально існуючою (а, скоріше, сформованою численними суперечками в ЗМІ – Р.С.), подолана, шляхом заміщення деконструйованих пластів уявлень про минуле, новими. Для цього мали б бути «суттєво розширені» повноваження Українського інституту національної пам'яті. Серед «великого арсеналу» форм та засобів формування історичної пам'яті провідне місце, зокрема, відводилося історичній освіті, актуалізації національних «місць пам'яті», історико-культурної спадщини, музейних експозицій [159]. Як бачимо, здійснивши теоретичне обґрунтування політики пам'яті (при чому, досить однобічне) часів президентства В.А.Ющенка, Зерній відвела пам'яткам роль засобу історичної по-

літики, фактично, допускаючи їхню ліквідацію в рамках очищення символічного простору. Важливо також звернути увагу, що історична політика, на її думку, постає як процес боротьби, при чому лише двох сил, що в залежності від перемоги однієї із них, ставить під загрозу існування цілого пласту пам'яток (не важливо, радянського чи національного наративу). Це дуже нагадує ставлення радянської влади до сакральних пам'яток, багато з яких було знищено в рамках утвердження ексклюзивної атеїстичної ідеології.

Відійти від дуалістичного та конфронтаційного сприйняття проблеми колективної пам'яті запропонував О.А.Гриценко, звертаючи увагу у своїх роботах на те, що рецепція минулого на території України є досить різноманітною, зокрема, на національному та місцевому рівнях, а політика пам'яті має бути спрямована не на подолання супротивника, а відповідати природним процесам самоорганізації знань і уявлень про минуле, спираючись на громадські інтереси, уникаючи надмірного втручання, зокрема, з боку держави [113]. Отже, на відміну від Ю.О.Зерній, О.А.Гриценко вважає, що політика пам'яті не має зловживати централізованими важелями. Учений не висловлює конкретної позиції щодо очищення символічного простору від пам'яток радянської доби. З одного боку, «війна пам'ятників» розглядається ним як об'єктивне явище, пов'язане із оновленням суспільного життя, а з іншого, він не вбачає за доцільне вважати демонтаж цих історико-культурних цінностей як пріоритет державної політики пам'яті, пропонуючи підходити до цього питання із урахуванням місцевої специфіки. В цілому, дослідник бачить раціональнішим збереження нерухомих пам'яток, незалежно від їхнього політичного контексту.

Історик Г.В.Касьянов розглядає символічний простір, а заразом і нерухомі пам'ятки як його частину, в контексті взаємодії ексклюзивних радянського та націоналістичного наративів [189]. Науковець наголошує на тому, що приблизно до 2004 р. обидва наративи продовжували співіснувати, поєднуючись у амбівалентну конструкцію, яка підтримувалася такою ж амбівалентною і безсистемною історичною політикою. Після цього, в процесі боротьби за політичну владу, суперечності між наративами почали загострюватися, в результаті чого, кожен із наративів почергово заганявся на маргінес, що породжувало загострення внутрішньосуспільного протистояння. В зв'язку із цим, Г.В.Касьянов відстоює ідею інклюзивного натариву, а отже, й толерантного ставлення до історичних символів, зокрема, пам'яток.

На відміну від амбівалентної форми співіснування наративів інклюзивна передбачає, по-перше, збільшення кількості наративів, які не конкурують між собою, а лише описують реальність, а, по-друге, зниження емоційної напруженості довкола них за рахунок визнання їхньої рівнозначності, уникнення маргіналізації якогось із них. Але, амбівалентний наратив, на думку історика, є хоч і гіршим за інклюзивний, проте кращим за ексклюзивний. Мабуть, тут дається взнаки діалектична методологія, відповідно до якої суперечності не варто долати: їхня наявність є, навіть, позитивною. Уникнення проблеми є кращим за її розв'язання. В науці такий підхід є неприпустимим. Проте, можливо, така технологія спрацьовує у повсякденному житті.

Касьянов вважає, що процес декомунізації в Україні, має ті самі риси, що й у Східній Європі, проте відбувається чи то із перервою, запізніло, чи то вдруге

(як дежавю). Декомунізація, на думку вченого, має значний політичний потенціал, оскільки дозволяє списати актуальні проблеми на тяжку історичну долю, відволікти населення від адресованих владі вимог розв'язати нагальні питання. В той же час, наслідки актуалізації тих, чи інших символів можуть мати протилежні до очікуваних або й, взагалі, непередбачувані наслідки. Вчений не пов'язує успіхи східноєвропейських країн із декомунізацією, розглядаючи цей процес, в цілому, як безглуздий. В зв'язку з чим, він пропонує пережити його із мінімальними соціальними потрясіннями. В той же час, Г.В.Касьянов висловлює занепокоєння з приводу руйнування об'єктів, пов'язаних із радянською добою, оскільки розглядає їх як специфічні джерела, з якими працюють історики.

В цілому, Г.В.Касьянов задля зниження напруги в суспільстві, пов'язаній з актуалізацією різноманітних символів, пропонує не ставитися до них надто серйозно. В зв'язку з цим, науковець жартома пропонує не ламати пам'ятники, а лише прикручувати їм, за необхідності, відповідну голову постаті націоналістичного або радянського наративу (очевидно, як у радянському фільмі за мотивами О.Генрі «Королі і капуста»), або ж перетворити монумент Батьківщини-Матері на найбільший у світі «Текіла-Хауз».

Декомунізація, насамперед, мала на меті очистити символічний простір від пам'ятників Леніну. В дисертації аспірантки Г.В.Касьянова О.Ю.Гайдай [95] ця проблема була переведена із практичної у історико-теоретичну площину. Дослідниця звертає увагу на те, що пам'ятники Леніну в контексті декомунізації можна не лише демонтувати або зберігати у первісному вигляді, а й частково змінювати їхній зовнішній вигляд (аби уникнути цілковитої деструкції) або деінтерпретувати їх, відповідним чином виділивши в оточуючому середовищі, чи спорядивши пояснювальними матеріалами, текстами. Дієвими, на її думку, можуть бути заходи із музеєфікації нерухомих пам'яток радянського часу (в сенсі перенесення до спеціальних музеїв). Цінність міркувань О.Ю.Гайдай полягає у відході від присутньої в декомунізаційних дискурсах у фоновому режимі кунсткамерної теорії. Учена цілком слушно підкреслює [95, с. 187], що пам'ятники радянської доби не варто сприймати з позиції наївної автентичності, тим самим здійснюючи їхню повторну політичну актуалізацію. Ці об'єкти можуть розглядатися як пам'ятки радянської культури в цілому та культури пам'яті зокрема, історичної політики того періоду. Пам'ятки радянської доби, зокрема, пам'ятники Леніну, згідно з поглядами Гайдай є емпіричним базисом для рефлексії, а не визначальним фактором сучасного громадського життя. Дослідниця також зауважує на тому, що дерадянізація або ж декомунізація має стосуватися, насамперед, ментальної сфери, на чому наголошують й інші дослідники.

Проаналізувавши наведені вище міркування, приходимо до висновку, що вказані науковці у своїх дослідженнях не виходять на технологічні пропозиції з проведення декомунізації, крім жартів і промоції ідеї закрити УІНП у Касьянова, заклику до поміркованості й аналізу публічної політики пам'яті у Гриценка, наукової афірмації рішучих дій у Зерній та необхідності спорядити пам'ятники експлікаціями або перенести їх від гріха подалі в музеї у Гайдай. В наведених дослідженнях виявляється високий інтелект дослідників, глибока обізнаність

із актуальною та історичною ситуацією, що склалася в царині культури пам'яті, проте інноваційних гіпотез про удосконалення діяльності відповідних соціальних інститутів, оперативної корекції меморіальних традицій, зміни усталеного modus operandi, крім глузувань із варварства мас, на розгляд практиків-декомунізаторів представлено не було. Тож, не дивно, що декомунізація спиралася на примітивні, архаїчні, але перевірені методики.

Не було сформовано і уточнюючих законодавчих пропозицій, хоча й висловлювалися побоювання щодо криміналізації деяких діянь, заборонених в зв'язку з декомунізацією. Критика меморіальних законів, в основному, полягала у застереженнях, висловлених з приводу надмірного втручання держави у тлумачення минулого, обмеження свободи наукової творчості, підбурювання конфліктів, провокування порушення прав людини, вандалізму тощо. Г.В.Касьянов, намагаючись комплексно проаналізувати декомунізаційне законодавство [191], зокрема, звернув увагу на зауваження Венеціанської комісії, в яких мова йшла про обмеження списку заборонених символів, необхідність дати чітке визначення терміну «пропаганда», лапідарно окреслити зміст поняття «злочини режиму» та ін. На жаль, дослідник не приділив уваги напруженню, що виникло між меморіальними законами та пам'яткоохоронним законодавством.

Практики декомунізації могли лише взяти або не взяти до уваги висловлені зауваження. Ними закон розглядався, насамперед, як спосіб легітимації стихійних до того процесів. Декомунізатори були схильними до цілковитого «усунення» із символічного простору будь-якої радянської спадщини. Позірно мова перманентно велася про перенесення об'єктів у спеціально відведені місця (Музей тоталітаризму?), але, на практиці все закінчувалося зазвичай «ліквідацією» [див. 479, 4 хв. 12 с., коли сталася симптоматична обмовка «по Фрейду», допущена директором Українського інституту національної пам'яті].

В зв'язку з цим, у багатьох оглядачів склалося враження, що меморіальні закони, буквально легітимували все те, що відбувалося на практиці, часто не звертаючись, власне, до відповідних текстів. Аналіз відповідності очікувань, передбачених законодавством, та реалій імплементацій є важливим з огляду на те, що необхідно з'ясувати достатність встановлення на законодавчому рівні правил порівняно із культурою використання пам'яток, що спирається на відповідні інститути і традиції. Згідно із кунсткамерною теорією, на перший план виходять самі пам'ятки. Інститути і традиції є додатковим мінливим розширенням. Перевіримо цю тезу детально проаналізувавши відповідне законодавство [153] та його практичне тлумачення з боку декомунізаторів.

Перш за все, варто звернути увагу на те, що Закон України «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки», фактично, *ігнорує* Закон України «Про охорону культурної спадщини»: він жодного разу не згадується в тексті. Серед обширних змін до вітчизняних законів, які визначені у прикінцевих та перехідних положеннях декомунізаційного закону, нормативні акти, що регламентують відносини у сфері пам'яток не фігурують (щоправда, згадується законодавче поняття «Музейний фонд України»). Уникнення пам'яткового питан-

ня викликає певний подив, з огляду на те, що певні об'єкти радянської доби мають юридичний статус нерухомих пам'яток. Можна припустити, що автори закону, вважаючи за необхідне провести «очищення простору» у стислі терміни (про що мова йтиме нижче), вирішили, що посилання на пам' яткоохоронне законодавство може загальмувати декомунізаційні процеси. Проте, проігнорувавши його, відмовившись від регламентації правовідносин, що можуть виникати при застосуванні декомунізаційного закону щодо нерухомих пам'яток, автори закону уникли і юридичних колізій. Іншими словами, ігнорування пам'яткоохоронного законодавства не викликає його суперечності із меморіальним законом. Отже, *норми пам'яткоохоронного законодавства формально діють паралельно із декомунізаційним законом, а не підміняються положеннями останнього.*

Теза про відсутність колізії є надзвичайно важливою з огляду на аргументацію декомунізаторів, відповідно до якої нормами Закону України «Про охорону культурної спадщини» можна знехтувати, якщо вони входять у «суперечність» із положеннями новішого «меморіального» закону. Ця аргументація спирається, зокрема, на лист Міністерства юстиції України від 26.12.2008 № 758-0-2-08-19 щодо практики застосування норм права у випадку колізії [260]. Проте, положення пам'яткоохоронного законодавства не можна вважати «застарілими», оскільки вони жодним чином не уточнюються чи заперечуються Законом України «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки». Іншими словами, якщо у декомунізаційному законі не регламентовано демонтаж об'єктів культурної спадщини, в тому числі, пам'яток радянської доби, таким чином, щодо них діє норма Закону України «Про охорону культурної спадщини», який не передбачає демонтажу пам'яток як таких [154].

Але на практиці це означало, що очищення символічного простору все одно відбудеться. Колізія між меморіальним і пам'ятковим законодавством, якої, нібито, вдалося уникнути у теоретичній площині, заявила про себе в ході імплементації декомунізаційних норм [117, с. 60-61]. Наприклад, у 2016 р. було демонтовано пам'ятник чекістам на Либідській площі у Києві, що формально мав статус пам'ятки місцевого значення [341]. Скульптура була масивною, і її демонтаж відбувався з великими ускладненнями, в результаті чого об'єкт було цілковито зруйновано. Відповідно до кунсткамерної теорії, фактично, в цей момент разом з пам'ятником відбулося знищення самих чекістів. Звісно, цей пам'ятник, що чимось подібний на фігури з острова Пасхи, міг бути інтерпретований по-різному. Можна погодитися із тим, що монументальне уславлення чекістів є більш-ніж недоречним у сучасному українському суспільстві. Але саме акцентування уваги на матеріальному субстраті поставило знак рівності між його зберіганням у музеї та руйнуванням. Тому що кунсткамерна теорія орієнтується на конкретні речі. Матеріальний субстрат тотожний смисловому наповненню артефакту. Тож, немає сенсу зберігати пам'ятник чекістам, відкладаючи їхнє знищення. Музей розглядається лише як склад, перевалочна база для декомунізованих об'єктів, а не інститут, що забезпечує гіперконтекстуальне використання пам'яток.

Розглянемо детальніше, які історико-культурні об'єкти, крім тих, на які поширюються норми Закону України «Про охорону культурної спадщини» (тобто які не

мають юридичного статусу пам'яток), можуть підпадати під заборони «декомунізаційного» закону.

Не підлягають забороні рухомі пам'ятки – музейні («в експозиціях музеїв, тематичних виставках, Музейному фонді України», «приватних колекціях»), бібліотечні («бібліотечних фондах на різних носіях інформації») та архівні (державні та приватні архівні зібрання та окремі документи), хоча й з деякими неоковирними зауваженнями. Наприклад, пунктами першим і другим частини третьої статті четвертої закону передбачено, що заборона використання та пропаганди комуністичної символіки не поширюється на випадки її використання у документах державних органів та органів місцевого самоврядування (місцевих органів державної влади і управління), закладів освіти і науки, підприємств, установ, організацій, прийнятих чи виданих до 1991 року [153] (тобто, власне, 1991 рік виключається). Відповідно до такого трактування Постанова Верховної Ради УРСР «Про проголошення незалежності України» від 24 серпня 1991 року підлягає забороні, оскільки ми не можемо говорити про 1991 рік як період до 1991 року. Авторам закону варто було б детальніше вивчити, в який саме час на офіційній документації фактично почав застосовуватися Тризуб, який замінив діючий до того герб УРСР – з 19 лютого 1992 р., коли було прийнято відповідне рішення [377]. Цікаво, що на багатьох інтернет-ресурсах, де розміщені закони Незалежної України, що датуються 1991 – 1992 роками, після прийняття декомунізаційного закону радянський герб або відсутній, або замінений тризубом, що не відповідає історичній дійсності, проте відповідає нормам «меморіального» акту й відображає переляк, спричинений радикальними декомунізаторами, що, навіть, примушує відійти на задній план здоровий глузд).

Разом з тим, дія закону не поширюється на об'єкти антикварної торгівлі, якими може бути практично будь-який предмет віком старше 50 років, визнаний як культурна цінність (як стаціонарний, так і мобільний, або ж як рухомі, так і нерухомі пам'ятки). Заборона не поширюється й на інші різновиди історико-культурних артефактів. Зокрема, імунітет мають твори мистецтва (в тому числі *монументальні*, до яких, зокрема, належать пам'ятники), створені до набрання декомунізаційним законом чинності (тобто до 21 травня 2015 року), пам'ятники та пам'ятні знаки, пов'язані з опором і вигнанням нацистських окупантів з України, та присвячені особам, діяльність яких була значною мірою пов'язана із розвитком української науки та культури, фьюнеральних об'єктів, а також об'єктів в *експозиціях просто неба* (закон не уточнює характер експонування) [153].

Отже, бачимо, що «меморіальний» закон надійно захищає рухомі й нерухомі пам'ятки, при чому не лише ті, що мають статус об'єктів Музейного фонду України, Національного фонду України або бібліотечних фондів. Не підлягають забороні твори мистецтва та інші об'єкти, що можуть бути пам'ятками лише потенційно. Проте, всупереч цьому, в Україні триває стихійне знищення об'єктів монументального мистецтва [662]. Як бачимо, декомунізаційний закон підтверджує збереження інституалізованої історико-культурної спадщини та приватну сферу використання антикваріату. Все ж, що знаходиться у відкритому публічному просторі, незважаючи, навіть, на законодавчі заборони знаходиться під загрозою. Це

є наслідком імплементації кунсткамерної теорії, що виступає за подолання інституційних обмежень. Водночас, уповноважені заклади охорони культурної спадщини, правоохоронні органи часто демонструють неспроможність виконувати свої функції. В зв'язку з цим, цікавим є приклад, коли у 2020 р. Національний музей Івана Гончара було втягнуто у символічне політичне протистояння, внаслідок чого заклад був підданий цілком реальному штурму з боку однієї з гілок правоохоронної системи. Тут варто звернути увагу не стільки на політичну ситуацію, скільки на потужний спротив та громадську підтримку, які вдалося акумулювати закладу. Це свідчить про значний охоронний потенціал музею як соціально-культурного інституту.

Слабкість закону порівняно із соціальними інститутами і традиціями, що оприявнилися в ході декомунізації, свідчить також один важливий аспект меморіаального закону про заборону символіки, який залишився мало ким помічений, але цілком відповідає обраній декомунізаторами тактиці блискавичного наступу. В «Прикінцевих та перехідних положеннях» (пункти 2 та 6 статті 7) йдеться про те, що органи влади (зауважимо, не громадські організації, приватні установи, політичні партії, парамілітарні загони тощо, які активно сприяли імплементації закону) у строк, який не може перевищувати *15 місяців з дня набрання чинності декомунізаційним законом (тобто З 21 травня 2015 по 21 серпня 2016 року)*, зобов'язані забезпечити демонтаж пам'ятників, пам'ятних знаків, що містять ознаки радянської (нацистської) пропаганди. Отже, згаданий меморіальний закон має чіткий термін дії. Після чого процес декомунізації, фактично, має зупинитися [414, с. 292-294].

З цього приводу дослідник О.А.Гриценко кмітливо зауважив, що наведене «критичне відкриття» є трохи анекдотичним [117, с. 61-62]. На його думку, «після невиконання вимог закону у встановлені терміни відповідальна особа (представник відповідного владного органу – Р.С.) стає правопорушником і несе кримінальну відповідальність за тоталітарну пропаганду» [117, с. 62]. Водночас, науковець вимушений визнати, що на практиці жодних юридичних наслідків все ж не настає. Але відсутність відповідальності для тих, хто ухиляється від втілення декомунізації урівноважується можливістю все одно здійснювати декомунізацію. Хоч це і не зовсім легально відповідно до Прикінцевих положень закону, але цілком легітимно з огляду на консенсус заінтересованих соціальних груп довести справу декомунізації до кінця. Ця діяльність покладається на осіб, що не входять до переліку уповноважених. Проте вони можуть здійснити демонтаж самостійно або ж чинити тиск на владні інститути з вимогами завершити декомунізацію.

Для розуміння обставин, які уможливлюють такий розвиток подій варто звернути увагу не лише на відповідні інститути (вже було згадано громадські, політичні, владні та парамілітарні групи), а й на механізми взаємодії ексклюзивного та інклюзивного, про що веде мову, зокрема, Г.В.Касьянов. В першу чергу, зауважимо, що домінантними у суспільних процесах є не більшість, до якої зазвичай прийнято апелювати, а невеличкі, проте активні спільноти [486]. Одні з них ведуть себе по-експансіоністськи: прагнуть нав'язати свої погляди іншим, щоб особливості спільноти зазнали глобального масштабування. Інші, автаркічні, виступають за

те, щоб, насамперед, забезпечити своє право на своєрідність, унеможливити втручання у свої внутрішні справи. Серед автаркічних спільнот одні є ексклюзивними (ускладнене входження у групу), а інші – інклюзивними (стати частиною громади нескладно). Інклюзивним спільнотам легше збільшувати кількість своїх прихильників. В той час як ексклюзивні – можуть нав'язати свої вимоги більшості в тому випадку, коли вони не є принциповими на глобальному рівні (приклад, кошерна і халяльна їжа, місця для курців тощо [486]). Взаємодія цих спільнот утворює симбіози.

На думку Н.Н.Талеба, баланс порушують не відмінності й не ексклюзивність, а експансіонізм. В контексті декомунізації більшість населення, насправді, виявляє байдужість. Саме тому ідеї декомунізації швидко й ефективно, хоч і грубо й небезконфліктно були реалізовані. Як бачимо, мова тут йшла не стільки про насадження пам'яті, скільки про ліквідацію неприйнятних для згуртованої проукраїнської націоналістичної меншості символічних потрактувань минулого. Прокомуністичні спільноти «ностальгічного наративу» виявилися фіктивними й нежиттєздатними. Водночас, проросійські націоналістичні угруповання, за допомогою відвертої зовнішньої підтримки, вдалися до спротиву. Вони намагалися зобразити прихильників декомунізації саме як експансіоністів та спровокувати захист пам'ятників вождю світового пролетаріату з боку байдужого до цих проблем населення. Оскільки спрямовують свою діяльність на порушення балансу в українському суспільстві, прагнуть зруйнувати українську державність, прикриваючись тезами про регіональне самовизначення і, насправді, мають власні експансіоністські плани (хоч і декларують право на гетто для інакомислячих десь у Західній Україні), то спротив їм не є проявом антилібералізму. Він є доречним і обґрунтованим, так само як і заборона партій, що виступають за повалення конституційного ладу, чи нерегламентовані законом дії щодо терористів у плюралістичних суспільствах. Сучасна українська націоналістична спільнота має тенденцію до збільшення інклюзивності (це стосується релігійних переконань, етнічного походження та ін.). В той час як проросійська націоналістична спільнота слідує протилежній тенденції, що проявляється у посиленні ізоляціонізму, авторитаризму, уніфікації і трайбалізму.

Водночас, треба зауважити, що ідеології, побудовані на історицизмі, до яких належить націоналізм, варто модернізувати, тому що вони схильні до скочування у тоталітаризм. Ресентимент декомунізації варто обмежити символічним переоблаштуванням простору. Наступним етапом має бути цілком раціональна, виважена і плюралістична (побудована на критичному методі) перебудова соціальних інституцій, елімінування негативних традицій. Подекуди висувається теза про необхідність трансформації суспільної свідомості, що є набагато важливішою за символічну перебудову. Це перегукується із тезами Леніна про необхідність посилення культурно-пропагандистської роботи, спрямованої на людей, що не відповідають комуністичним ідеалам. На жаль, така пропагандистська робота мала на меті, насамперед, вводити в оману населення і, зрештою, набула перманентного характеру. Також вона виявила недостатню ефективність – замість ідеологічного перевтілення незгодні просто знищувалися. Постановка питання про трансформацію суспільної свідомості у конкретному руслі, завдає удару плюралістичним

засадам соціального життя. Саме тому варто зосередитися не на маніпулюванні суспільною свідомістю, а розвитку оптимальних соціальних технологій, впровадження і вдосконалення яких базуватиметься на методі наукового критицизму та поелементної соціальної інженерії, котрий, насамперед, передбачає сумнів у власній правоті, ніж впевненість у неправоті інших.

Окремо варто сказати про уявлену меншину, що, передусім, виступає за збереження і непорушність матеріальних субстратів пам'яток – пам'яткознавців. Принаймні, в Україні відповідної професії не існує. Хоча існують данні про існування у минулому фаху «доглядач фасадів», зустрічаються також пропозиції про започаткування професійної діяльності, що передбачає догляд за пам'ятками. Люди, що прагнуть збереження культурної спадщини можуть на професійному рівні реалізувати себе у чиновницькій роботі в органах охорони культурної спадщини або ж науково-дослідній діяльності, працюючи у відповідних наукових установах. Тож, здебільшого, люди, яким небайдужі матеріальні субстрати пам'яток, гуртуються у громадських організаціях. Їхні ж переконання, етичний кодекс уподібнюють їх до релігійних орденів (спроб створити військові поки що не було). Благородна діяльність пам'яткоохоронних організацій спрямована проти ідеологічного вандалізму як історичного, так і актуального, незалежно від того, хто його здійснює. Однаково засуджуються ранні християни, конкістадори, більшовики, нацисти, комуністи, таліби, декомунізатори, ігілівці тощо. Осуду піддаються також забудовники, проте тут спільноти пам'яткоохоронців часто корумпуються, перетворюючись на лобістські осередки.

Успіхи окресленої уявленої спільноти (крім лобіювання), зазвичай, виявляються незначними. Незважаючи на те, що більшість пам'яткознавців діє цілком безкорисно, дбаючи про цивілізаційний розвиток, що передбачає фіксацію у матеріальному вигляді його здобутків, вони дуже часто стикаються із суспільною байдужістю, обумовленою відповідною культурою і традиціями позірно «шанобливого ставлення до пам'яток», що, насправді, проявляється у цілком прагматичному підході до історико-культурної спадщини. Забудовники апелюють до оновлення, модернізації, створення нових робочих місць та зручної інфраструктури. У відповідь захисники матеріальних субстратів пам'яток, незважаючи на вимоги захисту цілком конкретних об'єктів, висловлюються досить абстрактно, згадуючи історичну пам'ять, манкуртів та туристичні переваги. Пам'яткознавці апелюють до емоцій, що, іноді, завдяки інформаційному резонансу і політичній зацікавленості, дає позитивні результати (наприклад, Гостинний двір у Києві, хоча автентичність його матеріального субстрату викликає серйозні сумніви [78]). Проте раціональних аргументів пам'яткознавці, на жаль, навести не можуть. Зрештою, в питаннях забудови частіше перемагає прагматизм бізнесменів, ніж пам'яткоохоронні «ордени». Так само, незважаючи на вимоги закону про охорону культурної спадщини, декомунізатори також здобули переконливу перемогу над пам'яткознавцями, вимогам, рекомендаціям та зверненням яких не було приділено належної уваги.

В зв'язку з цим, більш доцільним виглядає розробка та впровадження пам'яткознавцями відповідних соціальних технологій використання культурної спадщини, в результаті якого її знищення стане невигідним. Важливо також розвивати іс-

нуючі соціальні інститути, наприклад, музеї просто неба, музеєфіковані пам'ятки й створювати нові, скажімо, музеї-лапідарії монументальної скульптури. Необхідно також розвивати пам'яткову культуру, що передбачає розвиток і удосконалення традицій. Можливо, замість піднесеності «шанобливого ставлення до пам'яток» (яка виявляє свою практичну неспроможність), варто акцентувати увагу на прагматичності, проте не обмеженої виключно економічними міркуваннями. Першим кроком на цьому шляху має бути відхід від конкретики матеріального субстрату пам'ятки і перехід на більш абстрактні рівні. Але мова йде не про метафізичні категорії «пам'яті», «історичного» або «національного духу», а смислове використання об'єктів культурної спадщини, їхню науково обґрунтовану інтерпретацію, формування на їхній основі наративів та дискурсів. Спробуємо розглянути запропонований технологічний підхід до культурної спадщини в контексті декомунізаційних процесів.

Візьмемо за основу три «кейси». Мова йде про пам'ятку національного значення – монумент, присвячений Артему (050003-Н , Постанова Кабінету Міністрів України від 03.09.2009 № 928, монументальне мистецтво, автор І.Кавалерідзе,1927 р.) у Слов'яногірську Донецької області, пам'ятку національного значення – пам'ятник, присвячений Щорсу (260055-Н, Постанова Кабінету Міністрів України від 03.09.2009 № 928, монументальне мистецтво, автори М.Лисенко, М.Суходолов, В.Бородай, О.Власов, О.Заваров) [385] та монумент Батьківщини-Матері (автор – В.Бородай) у Києві, що є пам'яткою місцевого значення № 991/1-Кв за двома видами: науки і техніки (Наказ Міністерства культури №країни від 16.12.2016 № 1198) та монументального мистецтва (Рішення виконавчого комітету Київської міської ради народних депутатів від 30.07.84 № 693) [298].

Перший і другий об'єкти мають багато спільного, оскільки присвячені більшовицьким лідерам, імена яких підлягають декомунізації (частковій заборони публічного використання, маргіналізації), третій – містить радянську символіку – герб СРСР. Пам'ятник Щорсу, незважаючи на його юридичний статус пам'ятки, Український інститут національної пам'яті пропонує демонтувати і не заперечує проти його передачі до відповідного музею (чи то до одного із існуючих, чи то до того, який планується створити як резервацію для радянських творів монументального мистецтва). Причина: Щорс – «активний учасник знищення українського національного руху в 1918–1919 рр., військовий комендант міста Києва (лютий 1919 р.). Його підлеглі вбивали українських військовополонених і творили насильства над мирним населенням» [130, с. 106].

Через те, що рішення про перенесення об'єкта так і не було виконане, пам'ятник зазнав часткової вандалізації у 2017 р. – коню було відтято ногу [481]. Це виглядало як своєрідне попередження: коли дії з декомунізації не будуть доведені до кінця, статую не буде усунуто в санкціонований спосіб, на неї чекатиме доля Леніна з Бессарабської площі. Зрештою, ногу відновили у гіпсі [65]. Проблема полягала у тому, що громадськість була надто обурена знесенням пам'ятника Щорсу з огляду на високий художній рівень його виконання, про що говорили, навіть, представники націоналістичної спільноти [221, 220]. Збереження творів мистецтва відповідає і букві меморіального законодавства [153]. Крім того, він

був занесений до державного реєстру відповідно до нормативних актів Незалежної України.

Важливу роль у збереженні пам’ятника шляхом деміфологізації об’єкта, раціоналізації дискурсу довкола нього відіграла виставка «Михайло Лисенко: лабораторія творчості», що відкрилася у 2016 р. у Національній академії образотворчого мистецтва України [83]. Куратором виступила онука митця Л.О.Лисенко. На виставці було продемонстровано, що роботи Лисенка є визначними творами української скульптури, особливо, беручи до уваги те, що цей різновид образотворчого мистецтва в цілому в Україні розвинений не так добре. Тому збереження творів Лисенка є важливим з огляду на подальший розвиток скульптури. Було розвінчано міфи про те, що пам’ятник займає «чужий» постамент. Спростовано також поширений анекдот про те, що моделлю для скульптури виступив молодий Л.Кравчук [фото, що є доказом, можна подивитися тут 415].

Крім скульптури на виставці розміщувалися світлини, що відображали історичний контекст монументу – помпезне відкриття із родичами Щорса, котрі разом із пам’ятником виглядали як безправні інструменти пропаганди. Після відвідування виставки ставало зрозуміло, що цей історичний контекст більше ніколи не повернеться, навіть, якщо його штучно оживляти в ході декомунізації (до чого активно вдавалися для загострення сприйняття об’єктів монументальної пропаганди). Було продемонстровано різноманітні шляхи інтерпретації пам’ятки – її полісемантичність та гіперконтекстуальність. Репрезентація, створена Л.Лисенко, чітко показувала необхідність музеєфікації спадку митця чи то в окремому музеї, чи in situ з користю для української культури і мистецтва. В той час як декомунізація пам’ятника Щорсу, фактично, присвяченого симулякру, не давала жодних позитивних результатів. Тим більше, після його часткової вандалізації. Наступне переміщення або знищення пам’ятника шкодило б іміджу української націоналістичної спільноти. Імовірно, це й спровокувало згасання уваги декомунізаторів до цього момументу.

Із пам’ятником Артему ситуація, на перший погляд, ідентична. В методичних матеріалах Українського інституту національної пам’яті так характеризується ця історична постать: «Артем (Сергєєв) Федір Андрійович (1883–1921) брав участь у знищенні українського національного руху, вів активну боротьбу проти державних органів УНР. Входив до складу першого радянського уряду України – народний секретар у справах промисловості і торгівлі (грудень 1917 – квітень 1918 рр.), один з керівників КП(б)У. Засновник і голова маріонеткової Донецько-Криворізької Радянської Республіки (січень-березень 1918 р.). Голова Донецького губвиконкому (1920 р.), секретар Московського комітету РКП(б) (1920–1921 рр.)» [130, с. 54].

Незважаючи на формальну відповідність із казусом пам’ятника Щорсу, офіційні рекомендації інституту пам’яті, на щастя, не містять пропозицій щодо демонтажу або переміщення монументу, присвяченого Артему. В даному випадку, роль грає не лише мистецька оригінальність, стильова приналежність об’єкта до авангардних течій (які, зрештою, опинилися під забороною в СРСР) та відносна давність (близько століття). Справа в тому, що автор монументу – І.Кавалерідзе наприкінці життя зазнав утисків з боку радянської влади. Отже, декомунізації,

фактично, разом із пам'ятником мав бути підданий і його автор – «потенційний» противник радянської влади[1]. Через це, пам'ятник Артему не належить до офіційного декомунізаційного дискурсу, хоча й присутній у громадських обговореннях означеної проблематики.

Тут, знову-таки, варто звернути увагу на ґрунтовну музейницьку роботу, завдяки якій було показано антагонізм між плюралістичним авангардом та догматичною радянською ідеологією, котрий не є аж таким очевидним.

Батьківщина-Матір є об'єктом декомунізаційних інтенцій дуже давно. Вже із рубежу 1980-1990-х рр. її пропонувалося знести. Проте функціонування всередині споруди музею (який, щоправда також пропонувалося ліквідувати) та часті зміни політичної кон'юнктури, а також суто технічні труднощі звели радикальну ідею нанівець (дехто упевнений, що із часом споруда завалиться сама собою через аварійні причини). Тож на новому витку декомунізації позиція щодо монументу значно пом'якшилася. Виробився певний консенсус, що базується на компромісі – сама споруда може залишитися попри свою «радянськість», проте герб треба або демонтувати (можливо, замінивши на український герб), або перекрити. Останнім часом все більше думок висловлюється на користь останнього варіанту.

Для того, щоб уникнути внесення змін у матеріальну основу пам'ятника, їй було повторно надано статусу пам'ятки. Проте музейницькі технології є гнучкішими і ефективнішими. Батьківщина-Матір, фактично є домінантою музейної експозиції просто неба. Згідно з «меморіальним» законом, заборона не поширюється на *експонати*. Таким чином, ніяке перекриття радянської символіки або її демонтаж не може бути здійснено на законних підставах. Крім того, ця споруда пов'язана із опором і вигнанням нацистських окупантів з України, тому відповідно до Закону України «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» не підлягає елімінації. Захищає споруду також та обставина, що вона є твором мистецтва, створеним до набрання чинності декомунізаційним законом, а отже, не підпадає під заборону (частина четверта пункту третього статті четвертої). Тут треба також зауважити, що «Батьківщина-Матір» може бути

[1] Зрозуміло, що «меморіальний» закон, незважаючи на назву, має, передусім, антикомуністичну й антирадянську спрямованість. В результаті чого виникають досить цікаві казуси. Наприклад, в Києві було відновлено історичну назву однієї із вулиць – Німецької. До цього часу вона носила ім'я німецького комуніста Е.Тельмана – послідовного опонента Гітлера, замордованого нацистами в Бухенвальді. Отже, декомунізації зазнав один із символів боротьби з нацизмом (що суперечить логіці закону). Проте, очевидно, тут провідну роль відіграло те, що Тельман, насамперед, репрезентував комуністичну ідеологію. Звертає на себе увагу спільне й відмінне в здійсненні історичної політики через зміну топоніміки за радянських часів і сьогодні. У 1944 р., відповідно до політичної кон'юнктури саме згадування німецького етносу у публічному просторі виглядало неприпустимим (хоча в контексті вулиці мова йшла про німецьке кладовище, що в умовах війни було, насправді, досить символічним, проте радянські денацифікатори на це увагу не звернули). В зв'язку з цим, вулицю було названо іменем німця, проте антинациста, що говорило про те, що не треба мазати коричневою фарбою весь німецький народ. Це свідчить про досить високий рівень технологічної вишколеності радянських ідеологів. В той же час, українські спеціалісти, не надто переймаючись вивченням біографії Тельмана, просто зробили навпаки, повернувши одну (!) із історичних назв. Як бачимо, стратегії залишилися радянськими, а рівень пропагандистського мистецтва дещо впав.

віднесена до Музейного фонду України відповідно до Закону України «Про музеї і музейну справу». Юридичним свідченням цього служитиме документально оформлена належність до зібрання Національного музею історії України у Другій світовій війні, що посвідчує його наукову інвентаризацію.

21 червня 2020 р. відбулася неоднозначна подія. Представники ЛГБТ- спільноти організували акцію [292]: дрон із райдужною символікою підлетів до меча споруди таким чино, ніби Батьківщина-Матір тримає прапор ЛГБТ. Акцію було зафільмовано і вона поширювалася соцмережами під хештегом #Мамазрозумієтапідтримає. З боку консервативно налаштованої публіки пролунали звинувачення у «нарузі» над пам'ятником. З боку ліберальних кіл суспільства, цей акт було сприйнято схвально, зокрема, як домінування сучасних ідей над заскорузлим «совком». Музей офіційно висловився проти такої зухвалості [94].

Зауважимо, що цю подію варто розглядати не із зазначених позицій, висловлюючи своє схвалення або несхвалення. Ця акція цікава, насамперед, з технологічної сторони. Довгий час Батьківщина-Матір була символом радянської влади, комуністичної ідеології, навіть, антиукраїнської реакції. Працівники музею Другої світової війни впродовж останніх десятиліть докладали значних зусиль, щоб стишити рівень емоційної напруги довкола монументу, але не змогли корінним чином змінити ситуацію із його інтерпретацією. В зв'язку з цим, важливо, що лише однією акцією ЛГБТ-спільнота зробила досить багато – вона освоїла Батьківщину-Матір, тим самим ясно показавши, що ця пам'ятка належить усім, і ніхто не може її узурпувати. Навряд варто погоджуватися із тезою про «наругу» над монументом. Відомо, що нацисти знищували гомосексуалів, тому, перемога над нацизмом стосувалася і подолання цих людиноненависницьких практик. Крім того, є певна іронія у тому, що цей об'єкт асоціюється із Брежнєвим, котрий не лише активно впроваджував культ Перемоги, а й був популяризатором міцних поцілунків із чоловіками.

Тож, цей цілком символічний акт ЛГБТ-спільнот виявився корисним для фізичного збереження конкретного матеріального носія, тому що цей об'єкт, нарешті, став інклюзивним. Тепер, гіпотетичне руйнування Батьківщини-Матері, буде завдано дошкульного удару не лише псевдокомуністам, а й представникам інших спільнот. Плюралізація інтерпретації пам'ятки дозволяє залишити однобічне догматичне прорадянське трактування в минулому, і, зрештою, винести цінний досвід із тоталітарного минулого, використавши його для розв'язання сучасних соціальних проблем.

Від цілковитого знищення наведені пам'ятки, насамперед, врятувала художня інтерпретація, інклюзивність використання, плюральний підхід до тлумачення і музейницька робота. Хоча, звісно, певну роль відіграв і пам'ятковий статус. Прикладом художньої інтерпретації як фактору збереження матеріального носія пам'ятки є випадок із Аркою Дружби Народів у Києві. Цей об'єкт не має пам'яткоохоронного статусу. Як і Батьківщину матір його пропонували цілковито знести, називаючи у побуті «ярмом», тому що арка нависає прямо над скульптурними композиціями, що символізують трьохсотлітню єдність братерських українського і російського народів, що було одним із елементів радянської ідеологічної конструкції.

Коли розпочалася російсько-українська війна, цей об'єкт став виглядати не лише недоречно, але й глузливо. Проте ситуація кардинально змінилася завдяки

художньому переосмисленню споруди. Декілька громадських осередків організували акцію, в результаті якої на арку було нанесено «тріщину». Цим самим, практично без втручання у матеріальну основу було змінено смислове наповнення споруди. Необхідність у її демонтажі відпала. Отже, запобіжником від руйнування об'єкта виступає смисл. Імовірно, саме через це, трансформації пам'ятників Леніну в інших персонажів, надягання на них вишиванок і розфарбовування не дали результатів – об'єкти було декомунізовано. Ці поверхові, символічні, але пусті за змістом «оновлення», виглядали як мімікрія щодо ґрунтовного переосмислення та інтерпретації, скидалися на недолугий примітивний жарт. Епатаж та інформаційний шум другого світу не має позитивних наслідків. Технологічне удосконалення процесів використання культурної спадщини краще опирати на третій світ.

До цього варто додати, що збереженню пам'яток далеко не завжди сприяє інформаційний резонанс, як вважають громадські активісти. Це, подекуди, може подіяти в боротьбі із корупційними діями щодо пам'яток. Проте у політичному вимірі цим резонансом може скористатися будь-хто, використавши проти опонентів їхню ж зброю. Власне, так сталося під час декомунізації: галасливість пам'яткоохоронців лише сприяла актуалізації декомунізації, підштовхувало до пошуку швидких рішень, схиляла прихильників очищення символічного простору до знищення історико-культурних об'єктів, замість того, щоб шукати оптимальні раціональні шляхи розв'язання поточних проблем.

Висновки. Дослідження показало, що застосування кунсткамерної теорії призводить до контроверсійних наслідків: замість збереження пам'яток, вона посилює загрози їхньої елімінації, виступає як надійне підґрунтя ідеологічного вандалізму. Також ця теорія шкодить процесу виявлення, дослідження та використання пам'яток, оскільки базується на архаїчних, фетишистських позиціях. Рішення про надання статусу пам'ятки (так само як і елімінацію) спирається на табу, а не критичний метод (експертної думки можна цілком уникнути, як це сталося в українському випадку декомунізації). Дослідження не виходить за межі дискурсу «сакральне» vs «блюзнірське», що позбавляє його наукового характеру, виконуючи афірмативну функцію (про людське око можна створити фахову науково-експертну комісію, як це передбачали нормативні документи радянських часів, в яких регламентувалася перебудова символічного простору). Презентація зумовлюється «внутрішньою сутністю» артефакту, а не плюралізмом його інтерпретації та контекстуалізації. Іншими словами, кунсткамерна теорія підштовхує до застосування древніх технологій (проте цілком раціональних) на фоні ірраціональної проблеми та шляхів її розв'язання. Ці технології часто супроводжуються театралізованими ефектами повалення ідолів, що сягає своїм корінням первісних часів, а не радянського часу, як вважають деякі дослідники процесів декомунізації.

Відійшовши від кунсткамерного підходу, можна вийти на досконаліші технології, що дозволяють трансформувати символічний простір, знайти нові шляхи використання об'єктів. Зокрема, в процесі декомунізації можна було б організовувати продаж об'єктів, що не важать як історико-культурні об'єкти, проте є цінними як предмети антикваріату. Це могло б бути джерелом додаткових надходжень до місцевих і державного бюджетів, а також створити інші переваги. По-перше, це

дозволило б цивілізовано здійснювати вилучення об'єкта із оточуючого середовища – без вандальних шоу, та ушкоджень об'єкту. По-друге, витрати на демонтаж, а також на благоустрій навколишньої території можна було б покласти на покупця. Проте, коли об'єкт стає антикварною річчю, він згідно із «меморіальним законом» перестає підпадати під законодавчу заборону, а, отже й не підлягає демонтажу (ліквідації), що розходиться із цілями радикальних декомунізаторів. Мабуть, через цю обставину, а також закладені у законі «дедлайни», продаж об'єктів, що підлягають забороні в рамках декомунізації не відбувся. Хоча, можна припустити, що деякі об'єкти принесли матеріальну вигоду зацікавленим особам.

В цілому, одним із найпростіших шляхів збереження культурної спадщини є капіталізація її історико-культурного значення – конвертація культурного капіталу в економічний. Якби пам'яткознавці більше уваги приділяли цьому аспекту, від забудови і вандалізму можна було би врятувати багато пам'яток. Матеріальні субстрати споруд були б предметом леліяння, науково обґрунтованих наукових реставрацій, тому що вони були б утіленням доданої вартості. Важко знайти притомних людей, які знищували б потенційні прибутки. В цьому зв'язку важливо зауважити, що саме інтерпретація створює цінність матеріального втілення, а не навпаки, як це трактує кунсткамерна теорія.

Щодо артефактів радянського періоду треба зауважити, що застосування критичного методу при інтерпретації пам'яток дозволяє більш диференційовано підійти до їхнього відбору та елімінації. Приклад із пам'ятником Артема показує, що в радянський час існували різноманітні альтернативні форми художнього самовираження, що мали антидогматичну природу. Теза про монолітність радянської ідеології має пропагандистську природу. Так мало бути, в це мали повірити всі, навіть, творці пропаганди, але це не відповідало дійсності. Враховуючи наведене, не варто піддаватися спокусі поширити декомунізацію на усі радянські артефакти. Справді, немає чого сакралізувати бідність, поганий смак, недолугий дизайн тощо. Проте, наприклад, пам'ятки радянського модернізму (скажімо, об'єкти, створені Ф.Юр'євим) заслуговують на збереження, насамперед, для того, щоб їх переосмислити і накопичений художній досвід, результати творчих експериментів включити у скарбницю українського культурного капіталу. Звідси, постає проблема вибору оптимальних технологій музеєфікації.

З теоретичного боку, найбільш підходящим є середовищний підхід, коли консервації підлягає певний ландшафт, історичний ареал тощо. Звісно, існують приклади, коли це вдається зробити. У світі існують міста-музеї (Толедо, Венеція тощо), вище мова йшла про екомузеї, можливо, подальшого розвитку набуде інститут скансену (як у стихійно сформованих середовищах, наприклад, ВДНГ у Києві, так і штучних). Проте у містах, що динамічно розвиваються, цього досягти вкрай важко. Ідея не спрацьовує. Не вдається створити щось на кшталт експозицій просто неба. В кураторський задум постійно втручається саме життя. Саме тому, на перший план необхідно винести *наративи і дискурси*, пов'язані із пам'ятками. Якщо ж концентрувати увагу виключно на матеріальних субстратах, часто досить тяжко довести необхідність їхнього збереження. Особливо це стосується окремих пам'яток. Зазвичай, пам'яткознавці пропонують історію об'єкта. В той

час як доцільніше було б сполучати пам'ятки за допомогою оповіді. Таким чином, руйнування певного об'єкту тягне за собою втрату відповідного фрагменту загального наративу, його логіка порушиться, важливі аргументи будуть втрачені. Проте, набагато важливіше зазначити, що коли пам'ятка не буде актуалізована сучасним життям, зберегти її з огляду буде складно. Лише тієї обставини, що вона є підтвердженням власної історії побутування або більш загальної оповіді, недостатньо. Суспільство мало цікавлять джерела історичної інформації. Воно більшою мірою зацікавлене розв'язанням нагальних проблем. Тож, завдання пам'яткознавців полягає у тому, щоб прокласти місток між історією і сучасністю.

Таким чином, важливим практичним завданням є інституалізація культурної спадщини. Пам'яткові інститути, серед яких «середовищні музеї» (скансени, екомузеї, музеєфіковані об'єкти in situ), є надійною основою для формування і впровадження відповідних пам'яткознавчих технологій. Звісно, не можна в кожній пам'ятці відкрити музей (байдуже, чи пов'язаний із нею). Проте варто робити усе необхідне для того, щоб зробити історико-культурні об'єкти максимально доступними для громадського використання. Якщо музейне застосування нерухомих об'єктів неможливе, доцільно забезпечити їхнє використання за первинним призначенням або ж створенням на їхній основі культурницьких установ. Іншими словами, варто інтенсифікувати використання пам'яток для виробництва культурного капіталу. І лише потім обмінювати його на економічний. Прямий шлях може нести загрози для пам'яток, а, отже, і для емпіричного базису суспільства. В зв'язку із цим, доцільним шляхи налагодження співпраці із бізнесом, а не війна, яку пам'яткознавці з високою імовірністю програють.

Якщо музеєфікація in situ стає неможливою, варто вдатися до включення нерухомих пам'яток до музейних зібрань. В контексті монументальної пропаганди неодноразово висловлювалися ідеї про створення чогось на зразок теракотової армії Ленінів та інших представників радянського політикуму [435, 450, 488]. Це може бути зроблено у вигляді політико-пропагандистських або розважально-туристичних «музеїв тоталітаризму» [530] (саме на віктимно-героїчному та ностальгічно-атрактивному полюсах створюються подібні заклади). Проте набагато кориснішим було б створити музей, присвячений культурі радянської доби (де крім політики не менше уваги буде приділено мистецтву, науці, побуту та ін. сферам життя). З числа монументальних пам'яток сюди могли б увійти радянські мозаїки, збереження яких ускладнюється не лише через невігластво. Іноді їх неможливо зберегти на місці через низьку якість будівель, бідність декору яких мали компенсувати мозаїчні твори. Саме завдяки музею культури УРСР можна буде уникнути як міфологізації та сакралізації радянського минулого, так і його цілковитого заперечення. Це дасть можливість здобути важливий, зароблений вкрай дорогою ціною соціальний досвід, завдяки якому можна знайти шляхи подолання багатьох суспільних проблем, що залишилися ще з тієї історичної доби і закамуфлювалися під сучасність.

В цілому, варто зауважити, що на сторожі пам'яток стоять інститути, традиції та технології, що формують пам'яткову культуру, яка визначає відповідні суспільні відносини. Законодавство лише легалізує їх, при чому культура може делегіти-

мувати деякі положення закону. Без культурної легітимації закони працювати не будуть, що демонструє як ситуація в Україні (декомунізація), так і у світі (скажімо, Black Lives Matter).

Проблема нерухомих пам'яток полягає також у тому, що вони знаходяться безпосередньо у публічних просторах, тому вони можуть викликати роздратування, ставати об'єктами маніфестацій, флешмобів та вандальних дій. В той же час, музейний простір виступає як своєрідна лабораторія, що бере на себе інтенсифікацію досвіду і дозволяє уникнути суспільного збурення. Іншими словами, перед тим, як декомунізувати об'єкти, варто було б здійснити кураторські проекти, що розглядали б різні аспекти функціонування нерухомих пам'яток як своєрідних джерел інформації. Прикладом такої кураторської роботи була виставка, присвячена скульптору Лисенку, організована онукою митця. На жаль, цінні результати цього лабораторного дослідження не набули суспільного розголосу. В іншому випадку, події декомунізації не набували б такого нецивілізованого характеру й спадщина, яку пропонується елімінувати, насправді, могла б мати соціально-культурну утилітарність. Але, щоб це стало можливим, необхідно глобально відійти від кунсткамерного підходу.

Висновки до третього розділу. Згідно з кунсткамерною теорією, що відсилає нас до первісних вірувань, зокрема, фетишизму, матеріальні субстрати пам'яток самі розкривають свою внутрішню суть перед обраними, а не набувають певного змісту в ході науково-інтерпретаційної роботи. Якісь особливі технології, інститути тут зайві. Музей всього лиш підтримує інфраструктуру зберігання і доступу до пам'яток. Така сама ситуація із пам'яткоохоронними органами – вони мають фіксувати статус пам'яток і контролювати ситуацію із їхньою збереженістю. В зв'язку з тим, що музеї все-таки є пам'ятковими інститутами, а владні органи, на які покладається збереження нерухомих пам'яток – ні, музеям краще вдається зберігати артефакти. До кола проблем кунсткамерної теорії не належить використання пам'яток. Через це вона не пропонує особливих технологій їхнього утилітарного соціального використання.

Відсутність інноваційних технологічних пропозицій з боку науковців різко відчувалася в ході декомунізації. Науковці, здебільшого, іронізували над неотесаними практиками, що заходилися очищувати символічний простір, спираючись на перевірені тисячоліттями прості та грубі інструменти. Проте, за великим рахунком, декомунізатори не мали жодних альтернатив. А науковці задовольнилися тим, що їм вдалося продемонструвати свою освіченість, на яку вкотре не звернули увагу плебеї. Проте звертати увагу, власне, не було на що, бо дослідники не вдавалися до теоретичного розв'язання проблем, що постають на шляху соціальної інженерії. І найголовніше, науковці, навіть, не намагалися похитнути кунсткамерну парадигму ставлення до пам'яток.

Опорами кунсткамерної теорії є наступні тези: пам'ятка є самоціллю музейної діяльності, а не інструментом побудови смислів; автентичність криється у матеріальній первісності об'єкта, а не є гіпотетичним результатом дослідницької роботи; для того, щоб наблизити людей до музею та розв'язати проблеми, що їх турбують, людей треба музеєфікувати, замість того, щоб запропонувати шляхи

подолання цих проблем за допомогою музейних репрезентацій; збереження заради збереження, замість збереження заради ефективного використання. Наслідком імплементації цих положень є: низька ефективність використання пам'яток для творення культурного капіталу, посилення симуляції реальності, демодернізація, вандалізм, зумовлений ідеологічними та економічними причинами. Отже, кунсткамерна теорія не знаходить підтвердження практикою й несе загрозу для збереження пам'яток. Таким чином, вона є спростованою.

Кунсткамерна теорія збіднює, обмежує, через спрощення викривляє роботу музейного інституту. Отже, вона виявляє неспроможність розв'язати проблему найбільш утилітарного, ефективного соціально-культурного викоиристання музею. Ця проблема не може бути розв'язана на рівні «першого світу», тож варто піднятися на вищі рівні.

В ході спростування неодноразово було показано, що перший світ фізичних об'єктів, без другого світу комунікації та третього світу результатів науково-мистецького поступу, фактично, не має жодного утилітарного значення для суспільства. Критичні зауваження, висловлені щодо небезпек, викликаних експансією другого світу – «екстазу комунікації» [59] – виступають передумовою для глибокої перевірки популярного теоретичного підходу до музею як об'єкту третього світу. В рамках цього підходу виділяються політична, медійно-комунікативна та ринкова теорії музею, котрі детально розглядатимуться у наступному розділі.

РОЗДІЛ 4

МУЗЕЙ ЯК ОБ'ЄКТ І СУБ'ЄКТ ДРУГОГО СВІТУ

4.1. Політична теорія музею

Свого вагомого інституційного статусу музей набув виконуючи політичні задачі. Вже з кінця XVIII ст. він розглядається як храм громадянської релігії [452, с. 151–164], що утверджує етатичну національну ідентичність. Б.Андерсон звертав увагу на те, що музей виступає важливим фактором легітимації нових національних спільнот, фіксуючи право на певну територію, обумовленого спільністю історичного співжиття представників певного народу. Створення або трансформація експозиції музею стає актом успадкування політичної влади [12, с. 221-229]. Проте музей як храм громадянської релігії постійно стикається із певними труднощами. По-перше, він може знецінити себе до звичайного пропагандистського осередку [569]. По-друге, музей може не встигати за карколомними й швидкими змінами політичної кон'юнктури. На відміну від традиційних релігійних форм, громадянська релігія не може залишатися консервативною. Вона вимушена швидше призвичаюватися до своєї «пастви». Це пов'язано із емансипацією: наприклад, відвідувачами музеїв із колоніальною ідеологією можуть бути саме ті, раніше упосліджені народи, що відтепер стали рівноправними громадянами й мігрували до колишніх метрополій. Або ж може змінитися ексклюзивний панівний клас. В будь-якому випадку, музей має заходитися виправляти свої репрезентації.

В зв'язку з цим, деякі музеї обирають курс на деполітизацію. Т.Шола вважає, що така позиція все одно має політичну природу [544]. Д.Флемінг впевнений, що музеї, навпаки, мають бути відкритими до гострих політичних проблем, пропонуючи шляхи їхнього розв'язання. Щоправда, він говорить, переважно, про музеї колишніх колоній, країни «третього світу» й, незважаючи на свій статус директора групи музеїв Ліверпуля, не вважає що така проблема існує в його країні. В зв'язку із цим, можна пригадати емпіричне правило: «дій не так, як говорять англійці, а так, як вони, насправді, чинять». Справді, в Британії, важко знайти музеї, що сміливо піднімають болючі теми, пов'язані із Північною Ірландією, незалежністю Шотландії, державного суверенітету тощо. Водночас, думка про побудову музейних репрезентацій на плюралістичних засадах, яку висловлює Д.Флемінг, є досить цікавою, проте невідомо, як саме вона може бути втілена. Тим більше, що політичні дискурси є вкрай догматизованими. Вони входять у суперечність один

із одним. А суперечність, врешті-решт, має бути розв'язана: або одна із точок зору виявиться хибною, або одразу обидві.

В цілому, необхідно визнати, що незважаючи на значний досвід, пов'язаний із політичним використанням музею, якихось ґрунтовних теоретичних праць, присвячених цьому питанню, створено не було. Мова не йде про описи різноманітних політико-пропагандистських технологій, що використовуються музеями – це все одно лише фіксація емпірики. Отже, для того, щоб вийти на теоретичні узагальнення, треба висунути гіпотези і з'ясувати їхню відповідність практиці.

Можна сформулювати, принаймні, дві основні гіпотези. Перша полягає у тому, що музей – це, насамперед, політичний інститут. Він не може усунутися від політичних процесів, тож необхідно із цим змиритися й шукати шляхи його оптимального політичного використання. Друга базується на тому, що коли музей виконує політичну функцію, він вже не може розглядатися як науковий інститут. В той час, як від цього закладу очікують репрезентації, побудовані на результатах науково-дослідної роботи. В сучасних умовах, коли громадська думка насичена різноманітними пропагандистськими симулякрами, істина вважається недосяжною, панує ідеологія постправди, коли істинність визначається виходячи із певних уподобань (що були до того спеціально сформовані), виникає ще одна гіпотеза про музей як засіб боротьби із політичною пропагандою. На цьому шляху саме наука, точніше, метод наукового критицизму, може розглядатися як ключовий інструмент, за допомогою якого можна наблизитися до істини (хоч і не встановити її остаточно).

Таким чином, *необхідно перевірити накреслені гіпотези і з'ясувати, наскільки релевантними є політико-пропагандистські технології щодо музейництва, як вони впливають на утилітарність закладу, його соціально-культурний потенціал*. Зрештою, це дозволить виявити, хто може скористатися із результатів політичного використання музею і кому таке позиціонування закладу може принести користь: самому музею, громаді, панівному класу чи ще комусь.

Щоб досягти поставленої мети, необхідно обрати надійний емпіричний базис. Як вже було сказано, прикладів політичного застосування музеїв і в історії, і в сучасності цілком достатньо. Достатньо даних і про закордонну ситуацію, де на сьогодні відбувається переоцінка колоніального музейного спадку. Звідти намагаються, наприклад, вичистити залишки расизму. Це набуває досить цікавих форм. Наприклад, один із музеїв Амстердаму, прагнучи дотримуватися актуальної політкоректності, прийняв рішення змінити назви картин, що містять потенційно образливі слова, зокрема, «негр», «ескімос», «індіанець», «пігмей» [70]. Наприклад, картина «Юна негритянка» С.Маріса була перейменована на «Дівчину з віялом». Звісно, в даному випадку маємо справу із відвертим анахронізмом.

З одного боку, мета є благородною, оскільки почуття нащадків «негрів», «ескімосів», «індіанців» та «пігмеїв» відтепер не будуть ображені (в наших умовах це буде зрозумілішим, якщо запропонувати місцеві аналогії цим словам, наприклад, «хохол» тощо). Тим більше, що в науці не варто сперечатися про слова. В той же час, ситуація коли слова стають важливішими за зміст – схоластичні виверти, на які спирається пропаганда, – можуть свідчити і про інше. Мова йде про спробу ретушувати минуле, сформувати його неадекватне сприйняття лише за допомогою

простої лінгвістичної операції, котра заміняє переосмислення відповідних історичних процесів. Цю практику можна перенести і на актуальну ситуацію. Замість реального розв'язання проблеми можна покластися лише на зміну ярликів і удавати, що ситуація кардинально змінилася завдяки цій вербальній трансформації. Зрештою, такі словесні аберації можуть зіграти не на користь нащадків пригноблених у минулому верств, а, скоріше, нащадків пригноблювачів. Питання полягає лише у тому, чи така робота спрямована на подолання історицистського ресентименту, чи зняття із себе відповідальності за сучасне порушення прав «іншого».

Як український приклад застосування схоластичного підходу можна розглядати ситуацію із перейменуванням Київського національного музею російського мистецтва на Національний музей «Київська картинна галерея». З початком російсько-української війни було порушене цілком резонне питання про те, яку місію в Україні виконує ціла мережа закладів культури з російським національним маркером (яку націю репрезентують «національні» інститути?), мова йде, насамперед, про театри та київський музей. Щоб уникнути конфліктних ситуацій, керівництво музею взяло шлях на ребрендинг, в результаті чого було запропоновано назву, наближену до історичної. У 2020 р. була запропонована нова айдентика, базована на кунсткамерному підході – орієнтацію на перлини колекції.

Проте жодних спроб з'ясувати місію музею в сучасних умовах здійснено не було. З високою імовірністю можна стверджувати, що і на сьогодні цей музей являє собою осередок саме російського мистецтва, проте зі зміненою табличкою на вході. Водночас, ригідна приналежність, скажімо, Айвазовського, чи Рєпіна до російської національної культури є сумнівною. Історик М.фон Хаген [601] звертав увагу на те, що країни Східної Європи та Центральної Європи, які постали протягом XX ст. в суспільних і наукових дискурсах так і лишилися частиною більших утворень, зокрема, Росії. В зв'язку з цим, для музею було б корисним спробувати подолати цей застарілий і обмежений підхід і взяти на себе роль репрезентації своєї колекції в контексті історичної та актуальної східноєвропейської проблематики. Можна було б взяти і релевантну назву – Національний музей східноєвропейського мистецтва. В принципі, обрати такий шлях може і Київська картинна галерея. Але важливішим в цьому сенсі є те, що зміна назви ні до чого, якщо вона не підкріплена відповідними смислами.

На шляху догматичної політкоректності (яка нічим не відрізняється від інших догматичних ідеологій) можна піти ще далі. Наприклад, можна заборонити демонструвати репрезентації, що відображають рабовласництво й про нього більше не буде науково перевіреної інформації – самі пропагандистські домисли. На наших теренах така сама ситуація із радянською історією. Результати наукових досліджень вже давно заступили ідеологеми про «тотальний ГУЛАГ» або «найсмачніший пломбір».

Ще одним прикладом викривлення ідеї політкоректності є заборона демонстрації оголених тіл, навіть, як творів образотворчого мистецтва, особливо жіночих (гендерна дискримінація, сексуальна об'єктивація). Наприклад, Фейсбук, через порушення правил соцмережі, «на думку» автоматизованого бота, піддав цензурі роботу Рубенса «Зняття з хреста» (оголене тіло!) [515]. Зараз подібні дії викликають

іронічну посмішку, проте ніхто не може гарантувати, що із часом такі погляди не будуть нав'язуватися як загальнообов'язкові. Отже, догми будуть змінюватися, а музей має підходити до музеєфікації, зокрема, і сьогодення, опціонально, а, отже, відкидати будь-які догми. Але політична реальність диктує протилежне.

Проблеми з апропріацією минулого існують майже у кожній країні. Деяким вдається виробити певний консенсус, у деяких ситуація може бути охарактеризована як «заморожений конфлікт», в інших місцях відсутні традиції надмір серйозного сприйняття минулого. Проте для будь-якої країни ситуація може змінитися в рамках інформаційної війни. Імовірно, найбільшого розвитку політико-пропагандистські технології досягли в СРСР та сучасній Росії. В країнах з розвиненою ринковою економікою фахівці із маніпуляції громадською думкою більше уваги приділяли маркетингу, рекламі, PR. Щоправда із розвитком соціальних мереж, приклади із Brexit, американськими президентськими виборами 2016 р. та 2020 р. (зокрема, хакінг результатів волевиявлення та спроба уникнення покарання із застосуванням гіпотетичного самопомилування з боку чинного на той час президента), запрошення в Україну американських та ін. політтехнологів та ін., свідчать про високий рівень розвитку пропагандистських технологій і в західній частині світу. Проте лише в російському варіанті політична пропаганда є наріжним каменем суспільного життя, проникнувши у тканину багатьох інститутів та сформувавши стійкі традиції. Сучасна російська пропаганда (а перед тим радянська), в цілому, схильна усіх довкола звинувачувати у хитромудрих спробах зазіхнути на «інформаційний суверенітет» [354]. Росія позиціонує себе як обложена фортеця, останній бастіон правди і боротьби зі світовими змовами. Тому необхідно визнати, що радянсько-російський досвід політичної пропаганди є найбагатшим, з-поміж країн світу, а технології інформаційної війни є передовими [354].

На відміну від Росії, Україна в цьому сенсі є більш цікавою країною. По-перше, вона вже сто років є полем інформаційного протиборства, де застосовувалися найновітніші на свій час пропагандистські технології. По-друге, наша держава, як колишня частина СРСР, була місцем побудови унікального, як і сам радянський проект, ідеологічного бастіону. В Росії цей бастіон вдалося реставрувати і оновити. В Україні ж він певний час лежав як могутній релікт. Коли Росія оклигала від потрясіння розпаду Радянського Союзу й вдалася до стратегії тотальної інформаційної війни, цей релікт, фактично, став на службу держави-агресора. Спроби перехопити ініціативу в оволодінні ідеологічною твердинею з українського боку не давали результатів, як з огляду на його антиукраїнський формат, так і через ліберальнішу політичну систему, котра ускладнює застосування маніпулятивних технологій. Отже, зараз Україна є полем застосування сучасних засобів інформаційної війни, які не застосовуються, імовірно, до жодної країни світу, оскільки саме із Україною Росія перебуває у стані тривалої гібридної війни. Важливим напрямом інформаційно-воєнних дій є так званий історичний фронт.

Виходячи із наведеного, однією із найбільш важливих відрізків історико-інформаційного фронту є Друга світова війна (ДСВ). Велика кількість нашарувань ідеологічного характеру, значний обсяг емоційно забарвлених наративів та дискурсів колективної пам'яті, що входить у суперечність із науковою історією, значно ускладнюють

раціональну нейтралізацію інформаційних атак. Враховуючи наведені міркування про роль музеїв у політиці, оптимальним емпіричним базисом для дослідження мають стати музейні репрезентації ДСВ, що, виходячи із українського досвіду, акумульовані, переважно, у відповідному музеї у Києві. В зв'язку із цим, необхідно зазначити, що досвіду київського музею буде достатньо для теоретичних узагальнень. Це обумовлено не лише емпіричною різноманітністю, а й тим, що подібні процеси, пов'язані із утвердженням та зіткненням ідентичностей, можна спостерігати і в інших музеях у різних країнах світу. Взяти до уваги хоча б конфлікт довкола польського музею ДСВ, тенденційне перейменування російського музею вітчизняної війни у Музей Перемоги тощо. Тим більше, що саме тема ДСВ в багатьох країнах продовжує зберігати значущість для актуальної політики.

В контексті теоретичного осмислення емпіричного базису треба зауважити, що на відміну від деяких природничих процесів, які можна спостерігати знову і знову, відтворити складну історичну соціально-культурну ситуацію неможливо. Вона завжди буде унікальною. Тому робота з емпірикою в гуманітаристиці спрямована, насамперед, на вивчення негативного досвіду. Невідомо, що необхідно буде робити в майбутньому, чи достатньо лише скопіювати попередній вдалий досвід. З великою імовірністю, позитивний досвід виявиться нерелевантним. Проте можна підготуватися до майбутнього, врахувавши всі негативні аспекти і передбачивши певний «запас міцності». В цьому полягає соціально-інженерний поелементний підхід, спрямований на удосконалення соціальних інститутів і традицій, в даному випадку, музею та професійного музейництва. Виокремлений соціальний досвід не є предметом теоретичного узагальнення, а базисом перевірки теоретичних припущень. Через те, що для теорії підтверджуючі факти є менш важливими, ніж спростувальні, наведений негативний підхід (via negativa) є так само доречним при пошуку оптимальних теорій. Запропонований підхід є точкою злиття ліній теорії та досвіду на шляху до з'ясування утилітарності соціального інституту.

Складність певної соціальної ситуації не варто перебільшувати. На думку Г. Саймона [454], складність обумовлена спротивом конкретного оточуючого середовища й до певної міри нею можна знехтувати, якщо брати до уваги інтенцію суб'єкта в чистому вигляді без зайвих нашарувань. Враховуючи цю точку зору в музейному контексті, можна сказати, що заклади, які стали на політико-пропагандистський шлях, мають на меті інструменталізувати свої ресурси (насамперед творчо-інтелектуальні й пам'яткові) таким чином, щоб конструювати сприйняття реальності, погляди людей у потрібному політичним бенефіціарам руслі. Для цього вони актуалізують обраний сегмент інформації у свідомості об'єктів маніпуляції, та досягають виконання реципієнтами покладених на них пропагандою завдань. Іншими словами, діяльність музеїв як політико-пропагандистських інститутів спрямована на досягнення лояльності людей через контроль над їхніми думками, щоб замовники пропаганди могли безперешкодно управляти великими масами людей. Задля цього музеї, разом з іншими подібними інститутами, мають здолати конкурентів, що виконують іншу програму на шляху інженерної перебудови «людських душ», «суспільної свідомості».

Отже, не так важливо, який саме політичний музей обрано для розгляду. Всі вони пов'язані однаковими намірами. Важливим є різноманіття маніпулятивних технологій, які він застосовує згідно із поставленими перед ним політико-пропагандистськими завданнями. Історію Національного музею історії України у Другій світовій війні (НМІУ ДСВ) можна відраховувати від 1946 р., коли було відкрито виставку «Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників». На той момент, радянська пропаганда мала на меті трансформувати громадську думку таким чином, щоб подолати небажані суспільні дискурси, що лишилися внаслідок подій Другої світової війни. Пропагандистські технології, застосовані на виставці, були більше притаманні воєнному часу, що було цілком логічно з огляду на те, що хоч війна і скінчилася, але психологічно люди ще не до кінця «повернулися» з неї.

Коли ж до влади прийшов Л.І.Брежнєв, тема ДСВ починає експлуатуватися для створення цілісного меморіального радянського міфу. Він, насамперед, використовувався для політичної легітимації нового радянського лідера та партійної номенклатури, яка, з об'єктивних причин, більше не могла складатися зі «старих більшовиків» (за деякими рідкісними винятками). Відповідно, змінилися і пропагандистські технології. З розпадом СРСР музейні ідеологічні конструкції виявилися незатребуваними, що породило пошуки шляхів їхнього застосування відповідно до нової політичної кон'юнктури. Пізніше, міф війни, Перемоги, був реанімований російською пропагандою і став одним із інструментів інформаційної війни, розгорнутою Росією проти України. Це призвело до необхідності переадаптації музейної репрезентації.

В перших двох випадках (радянський період) пропаганда мала чітких бенефіціарів, в третьому (1991 – 2014 рр.) вони були непостійними, а в четвертому (від початку російсько-української гібридної війни), технології інформаційних маніпуляцій вибудовувалися таким чином, щоб використати ідеологічну зброю ворога проти нього самого. Отже, Музей ДСВ обрано з огляду на емпіричну насиченість його кейсу, технологічне різноманіття використання цього закладу з ідеологічно-пропагандистською метою.

Таким чином, нарешті можна перейти до розгляду імплементації відповідних пропагандистських технологій та з'ясування наслідків, які вони мали для музейного інституту. Але перед тим необхідно з'ясувати рівень теоретичного осмислення проблеми політичного використання музею в контексті тематики ДСВ.

Перші дослідження, предметом яких була трансформація музейних репрезентацій історії Другої світової війни, були пов'язані із реекспозицією в Українському державному музеї історії Великої Вітчизняної війни, що відбувалася у першій половині 90-х рр. XX ст. О.С.Артьомов (директор музею) та М.В.Коваль (один із провідних українських дослідників ДСВ у 1990-х рр. – науковий консультант музею) у спільній статті, датованій 1994 р. зазначали, що оновлена експозиція фундаментально відрізняється від радянського варіанту [22]. Відмінності полягали у відході від «сталінсько-брежнєвських ідеологічних стереотипів», відновленні «історичної правди», висвітленні заборонених радянською ідеологією тем, акцентуванні уваги на народному характері війни, вирішального внеску в перемо-

гу широких народних мас, трансформації контексту подій, висвітлюваних у музеї, з радянського на український.

Виходячи із поглядів, висловлених О.С.Артьомовим та М.В.Ковалем, можна зробити висновок, що, в цілому, Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни мав згладжувати суперечності, викликані різними історико-політичними трактуваннями подій війни, за рахунок переключення уваги на долі учасників бойових дій, деглорифікації війни як антигуманного явища, пропаганди пацифістичних ідей, перенесення акцентів від уславлення військової звитяги до увічнення пам'яті про загиблих. Зазначимо, що дана стаття мала не лише характер звіту про реекспозицію в 1994 р., а і, водночас, маніфесту нової музейної репрезентації. Якогось глибинного технологічного аналізу попередніх репрезентацій здійснено не було. Було лише констатовано, що дотримуватися попередніх дискурсів і наративів у новітніх умовах більше неможливо.

Враховуючи це, важко сказати, чи не залишилися насправді радянські субстрати латентно, у «фоновому режимі» в оновленій репрезентації. Тому що перейменування і констатація відходу від попередньої практики не є достатньою підставою для того, щоб бути впевненим у ґрунтовних смислових змінах. В зв'язку з цим ретельного розгляду потребує не лише основна експозиція. Важливу роль відіграють тексти, що створюються в процесі науково-просвітницької роботи музею, тематика виставок та інших заходів, комеморативні практики, пов'язані з музеєм та ін.

Л.В.Легасова та Н.О.Шевченко, працівниці Меморіального комплексу «Національний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941 – 1945 років» [254], звернули увагу на збереження концептуального курсу експозиції, накресленого в середині 90-х рр. XX ст., що базуються, переважно, на дослідженнях М.В.Коваля. Автори зазначають, що з 1990-х років музей у науковій та просвітницькій роботі (що знайшла своє відображення у виставках, наукових працях, каталогах) ставив за мету висвітлення маловідомих та слабко досліджених тем, серед яких: підрахунок реальних людських втрат під час війни, українського внеску у війну, антигуманні прояви при мобілізації та використанні так званої «чорної піхоти» на території України в 1943 – 1944 рр., діяльність ОУН-УПА, становище військовополонених, остарбайтерів.

Крім того, Л.В.Легасова та О.М.Шевченко звертають увагу на активну дослідницьку роботу над накопиченням та упорядкуванням інформації про діяльність під час війни радянських силових структур, партизанів, вивченням їхнього оперативно-тактичного мистецтва, збором біографічних даних про радянське воєнне керівництво та рядових бійців, формуванням бази даних про героїв війни, фіксацією усної історії зі слів учасників подій часів Другої світової війни. Як бачимо, справді, музей активно заходився розширювати смислову базу репрезентації. Проте декларована вірність принципам, закладеним у середині 1990-х рр., наштовхує на деякі сумніви щодо відповідності цій роботі концептуальних засад музейної репрезентації.

Питання музейних репрезентацій важко відмежувати від процесів у меморіальній політиці та історичній науці в Україні з 1991 р. Контекстуальні дослідження проводилися, зокрема, О.Є.Лисенком. В одній зі своїх статей [258] дослідник зазначає, що історіографія ДСВ, незважаючи на вплив з боку суспільної думки

та різноманітних політичних сил, залишається відносно самостійною, зберігаючи імпульс, який вона отримала в другій половині 80-х – поч. 90-х рр. XX ст. На думку О.Є.Лисенка, вплив політичної обстановки в сучасній Україні на історіографію, присвячену війні, спостерігається, насамперед, у дещо гіперболізованій увазі вчених до ОУН. Щоправда, у свою чергу, це є наслідком історичної політики в СРСР, відповідно до якої ця тема репрезентувалася однобічно, багато фактів замовчувалося або були недоступними для дослідження. Щодо суспільної свідомості вчений говорить про консервацію у колективній пам'яті жителів України радянського субстрату, за винятком відверто заідеологізованих нашарувань, які були відкинуті населенням із розпадом Радянського Союзу.

В цілому, колективні уявлення населення України про Другу світову характеризуються як стабільні у період 1991 – 2015 рр. Водночас, історичну політику О.Є.Лисенко оцінює як надзвичайно нестабільну, обумовлену політичною кон'юнктурою, яка, в загальних рисах, зберігала дихотомію СРСР – українські націоналісти. Історична політика недостатньо спиралася на наукові дослідження, проте й не надто нав'язувала історичній спільноті «єдино вірну» репрезентацію історії Другої світової війни.

О.Є.Лисенко розглядає деякі аспекти взаємодії музею ДСВ з аналітичною історією, історичною політикою та суспільною свідомістю. Зокрема, він аналізує результати опитування щодо заміни поняття «Велика Вітчизняна війна» поняттям «Друга світова війна» й звертає увагу на розбіжності на повсякденному (респонденти схиляються до першого поняття) та науковому (респонденти схиляються до другого поняття) рівнях суспільної свідомості. Разом з тим, він не ставить собі за мету аналізу музейної репрезентації історії України у Другій світовій війні, впливу на неї громадської думки, політичних факторів та розвитку історіографії. Проте, виходячи із його поглядів, можна зробити висновок, що еволюція музейних репрезентацій була в більшій мірі синхронною еволюції, яка відбувалася в українській історіографії. О.Є.Лисенко аргументував це, зокрема, тим, що МІУДСВ, з початку 1990-х рр. активно співпрацював із Інститутом історії НАН України). Дослідник впевнений у цілющому впливі науки, який дозволяє зробити конверсію репрезентації, позбавивши її пропагандистських нашарувань. З міркувань історика випливає, що музей ДСВ цей процес в цілому успішно пройшов.

До цього варто додати, що музеї в своїй роботі намагаються уникати конфліктогенних ситуацій, тому вони дуже обережно змінюють усталені репрезентації та інтерпретації історії. Навіть значні зрушення в аналітичній історії не одразу відображаються на музейному контенті, оскільки він також залежить від кон'юнктури, зумовленої суспільною свідомістю, політикою та іншими факторами. Музей історії України у Другій світовій війні є одним із найбільш яскравих цьому підтверджень. За часів Незалежності цей музей залишався осередком усталених ще із радянських часів комеморативних практик. Тривалий час недоторканою була радянська канонічна назва закладу. Зміни в найменуванні відбулися лише через значні внутрішні та зовнішньополітичні потрясіння, що відбуваються в Україні, починаючи із 2014 р., а не під впливом історіографії. Тож, у взаємодії науки і пропаганди, на прикладі репрезентації музею ДСВ, все виглядає не так однозначно.

Отже, наведені дослідження вказують на радянський ідеологічно-пропагандистський субстрат, витіснений за допомогою виважено побудованих характеристик музейної репрезентації, приспаний науковими ін'єкціями, орнаментований поняттями із актуальних дискурсів, проте все ще готовий служити для патріотичного виховання молоді, але, водночас, урівноважений певною огидою до політичної кон'юнктури. Одним словом, музейна репрезентація є чи то амбівалентною, чи то гібридною. Тож, з'ясуємо, чи виправдовує себе така адаптивна тактика політичної стратегії музейного інституту, чи йому варто відмовитися від такого позиціонування раз і назавжди для того, щоб мати майбутнє.

4.1.1. Музей як інструмент воєнно-політичної пропаганди

Виставка «Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників» 1946 – 1950-х рр., традиційно і цілком слушно вважається вихідною точкою музейних репрезентацій майбутнього Національного музею історії України у Другій світовій війні [396]. Історія виставки розглядалася у роботі Д.В.Малакова [266]. Цікаве дослідження В.І.Смирнової присвячене характеристиці зібрання виставки «Партизани України…» (переважно тієї – більшої – частини, що влилася до фондів Національного музею історії України у Другій світовій війні). Дослідниця розкривала перебіг формування виставкової колекції, типологічну характеристику предметів, що увійшли до неї, зокрема, мова велася про їхню автентичність, можливості інтерпретації, було коротко охарактеризовано особливості роботи виставки [472]. Проте, ґрунтовного системного дослідження пропагандистських технологій у виставковій репрезентації здійснено не було.

Перші спроби сформулювати концептуальні засади пропагандистської музейної репрезентації історії Другої світової війни належать до травня-червня 1943 р., коли Політбюро ЦК КПУ було прийнято рішення про утворення музею Вітчизняної війни українського народу. Передбачалося організувати комплектування пам'ятками, які відображали б героїчну боротьбу українського народу, в тісному зв'язку із народами СРСР, за Радянську Україну проти німецько-фашистських загарбників[2] [381, с. 53].

Була розроблена й відповідна тематична структура, яка мала включати наступні блоки: «Україна до війни», «Напад фашистської Німеччини на СРСР», «Український народ в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників» (цей блок мав «*україноцентричний*» характер; у ньому, наприклад, мали бути відображені «сини українського народу в лавах Червоної Армії»), «Звірства німецьких окупантів на Україні», «Руйнування німцями народного господарства і культури на Україні», «Українсько-німецькі націоналісти – лакеї німецьких імперіалістів», «Звільнення Червоною Армією території Радянської України», «Відновлення народного господарства, культури у звільнених районах», «Дружба народів та братська допомога великого російського народу та інших народів Радянського Союзу», «Сталін –

[2] Цікаво, що до числа комісії з питань створення музею мав увійти О.П.Довженко, який пізніше був підданий критиці за запропоноване ним бачення війни, що входило у суперечність із ідеологічно вивіреною версією, й, зрозуміло, участі в роботі по створенню музею у подальшому він не брав.

друг українського народу», «Більшовицька партія –організатор боротьби проти фашистських загарбників» [345, с. 53]. Як бачимо, вже наприкінці 1940-х – поч. 1950-х радянський агітпроп мав чітку схему музейної репрезентації історії події, яка, насправді, в той момент була далекою від такого однозначного трактування і потребувала всебічного вивчення, в тому числі, й наукового осмислення. В контексті дослідження стратегій музейних інтерпретацій та репрезентацій історії Другої світової війни в музеях України ця тематична структура цікава в першу чергу тим, як саме вона була реалізована й наскільки вона залишилася сталою в подальші роки.

Незважаючи на значну ідеологічну вагу, яку мала тема Вітчизняної війни, одразу після 1945 р. ідея відповідного музею не була реалізована. Втім, у 1946 р. в Києві була відкрита виставка «Партизани України…, яка проіснувала до 1950 р.[3].

Основні ідеї, що пропагувалися цією виставкою можна стисло відобразити наступним чином [229]:

- Керівництво Комуністичної партії й, насамперед, «Великий Сталін» здійснювало уміле й ефективне управління воєнними діями в цілому, й партизанським рухом зокрема, деякі представники партійної верхівки не гребували безпосередньо приймати участь у боях. За роки війни партія ще більше «зріднилася» із власним народом («гвинтиками», за висловом Сталіна). Виходить, до цього часу, партія часто розглядалася як чужорідний елемент суспільного життя і пропаганди у цьому була відверта, принаймні, сама із собою. В зв’язку з цим, ставилася задача пожвавити процеси родичання із підлеглим класом, насамперед, так стало (чи мало б) здаватися підданим.
- Завдяки успіхам політики індустріалізації, що здійснювалася компартією, Україна підійшла до війни з потужним військово-промисловим комплексом, що стало запорукою перемоги у війні, зокрема, перенесенні бойових дій у «лігво звіра».
- Тимчасові труднощі та невдачі на початку війни й окупація території України були зумовлені віроломністю й раптовістю удару, завданого німцями.
- Населення України в єдиному пориві піднялося на боротьбу із ворогом, створивши необхідний фундамент для героїчної відсічі, зриву бліцкригу, активного розгортання партизанського руху та широкої мережі підпільних комітетів Комуністичної партії. Основним осередком партизанського руху були північно-східні райони України, звідки здійснювалися зухвалі рейди в західному напрямку. Партизанський рух налічував 200 тис. бійців, котрі завдали німцям значних людських (465 тис. чоловік) та матеріальних втрат. Німецьке командування вимушене було постійно збільшувати воєнні контингенти для протидії партизанам у своєму тилу.
- Окупаційний нацистський режим проводив людиноненависницьку політику. Жертвами репресивно-терористичних дій представників «нового порядку» були усі соціальні групи та національності. В Україні було знищено понад 4 мільйони радянських громадян. Наприклад, лише у Бабиному Яру було знищено 70 тис. євреїв. На примусові роботи з України було вивезено понад 2 мільйони чо-

[3] За твердженням Д.В.Малакова [266] виставка була закрита у 1951 р.

ловік, значна частина з яких загинула в неволі (про долю тих, хто повернувся, на виставці мова не йшла).

- Партизани спрямовували свої сили на боротьбу не лише з німецько-фашистськими загарбниками, а й з їхніми посібниками з числа українсько-німецьких націоналістів – «петлюрівських потвор». «Перевертні» знищували культурні установи, історико-культурні пам'ятки (наприклад, будинок-музей українського письменника Ю.Федьковича у містечку Путилові на Буковині), воювали із партизанами, регулярними частинами Червоної армії, проте частіше вони спрямовували свою маніакальну жорстокість проти мирного населення, неозброєних військовополонених: «рубали сокирами голови людям, спалювали їх у закритих хатах, кидали у вогонь дітей, вирізували цілі сім'ї разом із малими дітьми…. Знущалися над пораненими радянськими воїнами і партизанами, а потім вбивали їх … від рук мерзенних лакеїв загинуло немало відважних народних месників» [229, с. 57–58]. Націоналістичний рух активно боровся проти української культури та її інститутів – знищувалися музеї, бібліотеки, клуби, школи, монументальне мистецтво тощо. Націоналісти були повністю підконтрольні нацистській адміністрації, виконуючи усі їхні накази. З цього випливає, що націоналістичний антирадянський рух завдавав дошкульних ударів радянській адміністрації, тож на цьому напрямку пропаганда мала працювати особливо ретельно.
- Перемогу у війні український народ здобув завдяки допомозі братніх народів СРСР і, особливо, «великого російського народу».

Розглянувши основні ідеї виставки у формулюваннях, максимально близьких до автентичних, проаналізуємо виставку «Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників» з точки зору тодішньої політики (меншою мірою, історичної політики, оскільки події, відображені на виставці, мали не більш ніж п'ятирічну давнину), та приділити увагу застосованим музейно-пропагандистським технологіям.

Виставка мала на меті виконати низку важливих політико-пропагандистських завдань. Перш за все, радянська влада прагнула довести неперервність радянського суверенітету [206, с.33] на окупованих німцями територіях («підпільний обком діє»[4]). Саме тому, експозиція присвячена, фактично, не армії, силами якої була здійснена деокупація, а партизанам та членам руху опору з числа підпільних партійних чиновників. З тієї ж причини підкреслювалася роль партії у партизанському русі, щоб у відвідувачів не склалося враження, що це прояв самовільної воєнної самоорганізації населення та не формувалися «хибні» стереотипи соціальної поведінки. Отже, створювався необхідний образ всюдисущості й незнищенності радянської влади, на противагу можливим тлумаченням перебігу воєнних подій як полишення напризволяще радянських громадян на окупованих територіях.

З огляду на питання радянського суверенітету, націоналістичний партизанський рух показаний виключно з позиції невіддільності від нацистського режиму («українсько-німецькі націоналісти»). Жодних повідомлень про яку-небудь державницьку ідеологію в середовищі українських націоналістів в інтерпретації

[4] Так називалася книга спогадів О.Ф.Федорова – одного із керівників радянського партизанського руху на території України.

воєнних подій цілеспрямовано не наводилося. Звертає на себе увагу розмитість поняття «українсько-німецькі націоналісти». Можливо, що ототожнення оунівців та петлюрівців було викликане відсутністю чіткого розуміння з боку радянської влади різноманіття українського незалежницького партизансько-підпільного руху (принаймні, станом на 1946 р.). Проте, більш імовірно, що подібне узагальнення щодо національно-державних течій усіх видів мало на меті, передусім, міцно прив'язати їх до нацистсько-фашистської інвазії, а, отже, показати відсутність місцевих передумов для його виникнення і розвитку. Таким чином, на полі залишався лише один легітимний носій ідеї української державності – радянська влада. Всі інші набували статусу злочинців. Варто також взяти до уваги й ту обставину, що наприкінці 1940-х рр. ще тривала боротьба СРСР із націоналістичним підпіллям. Отже, в українського радянського населення мало бути однозначне ставлення до оунівців. Щоправда, інформація про хід протистояння із націоналістичним підпіллям вже у післявоєнні роки на виставці, судячи з усього, не надавалася.

З не досить ясних причин, в експозиції жодним чином не була відображена діяльність радянських спецслужб, зокрема, НКВС, розвідки й контррозвідки, інших відомств. При тому, що їхня роль у розгортанні підпілля та партизанського руху була досить вагомою. Можна зробити припущення, що між партійними органами та представниками спецслужб (які в часи правління Сталіна здійснювали репресії також і щодо партноменклатури) на той момент існувала певна напруженість. Враховуючи те, що виставка була ініційована ЦК КП(б)У, акцент був зроблений саме на виняткову організаційну роль партії у партизанському й підпільному рухах на окупованих територіях. Проте, можливо, ігнорування ролі спецслужб було зумовлене іншими факторами, зокрема, особливою таємністю їхньої роботи, яка, до того ж, на той момент ще не була завершена, оскільки у повоєнні роки тривала боротьба із оунівським підпіллям.

Досить показовим є той факт, що принаймні у 1947 р., коли вийшло видання, присвячене виставці «Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників», увага аудиторії зверталася на факт геноциду євреїв на території України, про який окремо йдеться в контексті влаштованих нацистською владою вбивств у Бабиному Яру. Загострення єврейського питання в рамках боротьби із космополітизмом відбудеться якраз із 1947-1948 рр., а погіршення відносин СРСР із новоутвореним Ізраїлем спостерігатиметься протягом 1950-1960-х рр., що й зумовило маргіналізацію цієї теми у майбутньому.

Окремого розгляду потребує репрезентація на виставці кількості учасників партизанського руху, втрат, яких зазнали воюючі сторони. Тема кількості загиблих військовослужбовців з регулярних частин радянської армії та військовополонених, щоправда, як і німецької, на виставці була проігнорована. Названа кількість учасників радянського партизанського руху – 200 тис. чоловік – розглядається науковцями як обґрунтована (відповідає кількості особових справ учасників партизанського руху) [206, с. 31]. З 1960-х рр. кількість партизанів «зросла» в директивному порядку (їхня кількість в Україні мала бути більшою, ніж у Білорусі,

в якій діяло 440 тис. партизанів [5]) [там само]. Разом з тим, про узагальнюючі дані по втратам партизанів на виставці не йшлося. В той же час втрати німців від дій українських партизанів за офіційними радянськими даними, наведеними в експозиції, налічували 465 тис. чоловік, що на думку українських істориків є перебільшеними, як і завдані німцям матеріальні збитки [там само].

Переважання політичної ідеології над аналітичною історією знайшло своє відображення, зокрема, й у застосуванні музейних засобів. Для виставки «Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників» було зібрано 15 тис. експонатів.

В музеєзнавчій теорії та музейній практиці в СРСР у 30-50-х рр. ХХ ст. панував особливий підхід до музейних репрезентацій. В 1930 р. відбувся Перший Всеросійський музейний з'їзд, основним лейтмотивом якого стала теза про те, що музеї мають демонструвати не пам'ятки як такі, тобто автентичні об'єкти, а «ідеї», яким має бути підпорядкований експозиційний матеріал. На практиці це означало «підгін» пам'яткового матеріалу під певну теорію, або й заміну автентичних об'єктів спеціально створеними «ідеологічно витриманими» предметами. Лише у 1950-х рр. наслідки Першого Всеросійського музейного з'їзду було піддано критиці фаховим музейним середовищем [408], але їхня інерція відчувалася майже до розпаду СРСР. Таким чином, пам'ятки не використовувалися для перевірки історичних інтерпретацій, що зменшувало вплив науки на запропоновану на виставці репрезентацію, а, отже, створювало більше можливостей для маніпуляцій.

На виставці «Партизани України …» методологія радянського музеєзнавства 1930–1950-х рр. була реалізована у повному обсязі. Навіть без аналізу достовірності представлених на експозиції фото, речей, документів, яка могла б бути поставлена під сумнів, звертає на себе увагу та роль, яка відводилася допоміжним матеріалам. Відсутність пам'яток (як з ідеологічних, так і об'єктивних причин) досить часто компенсувалася відповідними творами мистецтва – малюнками та картинами. Досить рясно були виставлені різноманітні статистичні зведення, оформлені в таблиці. Як зазначається у виданні, присвяченому виставці, над оформленням експозиції працювало понад 100 художників і скульпторів, які, ймовірно, були покликані зробити необхідне «речове» обґрунтування представлених на виставці ідей. Скептицизм, викликаний відсутністю на експозиції великого масиву автентичних об'єктів, підкріплюється також «свіжістю» зображуваних подій, про які мало б залишитися багато матеріальних свідчень, та тією обставиною, що робота по створенню виставки розпочалася ще під час війни – з середини 1944 р. [229, с. 5].

Якщо при зображенні діяльності радянських партизанів ще зберігався хиткий баланс між пам'ятками та неавтентичними об'єктами (наприклад, поруч із тематичними картинами із зображеннями боїв експонувалися речі та трофеї, фотографії з місця подій, зокрема, зроблені Б.В.Вакаром, що загинув під час Карпатського рейду), то у висвітленні діяльності націоналістичних військових формувань пе-

---

[5] У виданні, присвяченому виставці «Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників» (1947 р.) наводяться дані про 300 тис. учасників партизанського руху в Білорусі [229]

реважно використовувалися спеціально виготовлені твори образотворчого мистецтва, серед яких «Арешт запроданця», «Суд над зрадником», фрагменти промови партійного функціонера Д.З.Мануїльського[6]. Документальний характер мали заяви керівництва ОУН початку війни про всебічне співробітництво із Третім Рейхом (звісно, жодних згадок про радянсько-німецьку співпрацю продемонстровано не було) та іншими ворогами Радянського Союзу, а також серія фотографій страчених націоналістів.

Підбір експонатів був обумовлений також вибором методик подачі інформації, оптимальних для цілей радянської пропаганди. Одним із перших завдань була активізація емоційного сприйняття у відвідувачів на противагу послідовному, логічному викладу, який міг породити роздуми, співставлення подій, а, отже, й альтернативні версії. Потрібний емоційний ефект досягався розстановкою відповідних смислових акцентів в опорних текстах, використанням великої кількості творів мистецтва, відповідних фото. Емоційні переживання уміло доповнювалися статистичними даними із таблиць (достовірність яких відвідувач не мав змоги перевірити). Важливим пропагандистським прийомом була дегуманізація супротивника. Особливо це стосувалося українських націоналістів, які зображувалися винятково як збіговисько маргінальних, здичавілих, садистично налаштованих прислужників німецької адміністрації. На виставці націоналісти були представлені, зазвичай, на фотографіях, що фіксують їхні страти [396]. На різкому контрасті з ними поставав світлий образ українських радянських партизанів, які, судячи із картин, уважно вислуховували повідомлення Радінформбюро, лекції партійних функціонерів, а у перервах між боями культурно відпочивали, танцюючи, граючи на музичних інструментах, проводили дозвілля за читанням книг та газет, влаштовували обговорення прочитаного тощо [229, с. 80]. Ніяких «відхилень» від накреслених ліній на виставці не демонструвалося.

Звертає на себе увагу, що крім політико-мілітаристського відображення радянського партизанського руху в Україні в одному із залів знайшлося місце для демонстрації побуту та медичного обслуговування партизанів, тобто розглядався гуманітарний аспект війни. В цьому залі через пам’ятки, твори образотворчого мистецтва зображувалися складні умови перебування бійців на рейдах, говорилося про проблеми із харчовим забезпеченням, тяжкі умови роботи медперсоналу

---

[6] Нещодавно було опубліковано синьо-жовтий прапор з промовистими плямами крові на ньому, що належав одному із українських націоналістичних мілітарних підрозділів часів ДСВ. На сьогодні пам’ятка міститься у фондах Національного музею історії України. Прапор потрапив до рук радянських партизанів десь між 1943 та 1944 роками й, на думку О.С.Іщука, експонувався на партизанській виставці у 1946–1950 (1951) рр. Підтвердженням цього є наявність фрагменту етикетки з текстом російською та українською мовами: «прапор українсько-німецьких націоналістів» [177]. Проте навряд чи ця пам’ятка коли-небудь експонувалася. По-перше, у довіднику, присвяченому виставці немає даних про такий експонат [229]. По-друге, його експонування, фактично, доводило б державницьке спрямування діяльності українського націоналістичного підпілля (не кажучи вже про пропаганду українського самостійництва), що суперечило б логіці інтерпретацій та репрезентацій, представлених на виставці.

(зокрема, демонструвалися саморобні протези, пристосовані під медичні потреби господарські інструменти та ін.). Проте, беручи до уваги те, що цій проблемі було присвячено лише один із дев'ятнадцяти залів, можна зробити висновок, що долі партизан-«гвинтиків» могутньої радянської машини знаходилися на маргінесі. Натомість, на перше місце виходили ідеологічні питання, війна в цілому відображалася у позитивно-героїчному, звитяжному ключі. Відвідувачі мали відкинути сум й наполегливо працювати над виконанням актуального п'ятирічного плану, якому, зокрема, було присвячено останній зал виставки.

Наведені вище міркування про експонатуру виставки «Партизани України…» не повинні вводити в оману щодо складу її фондів. Справа у тому, що із 15 тис. було виставлено лише 2 тис. предметів [228]. В ході підготовки були зібрані автентичні документи Українського штабу партизанського руху (УШПР), матеріали із архівів КП(б)У, понад 3 тис. фотографій та негативів, зроблених кореспондентами УШПР та ін. фотографами, велика кількість речей, що належали партизанським лідерам та відображали побут і воєнну справу рядових учасників партизанського руху [472]. Відповідно до ролі, що відводиться пам'яткам, можна виділити, принаймні, три репрезентаційні моделі: 1) музейна репрезентація полягає у розкритті змісту музейних предметів, 2) музейна репрезентація є висловлюванням за допомогою музейних предметів, 3) пам'ятки виступають як фон для музейної репрезентації. Саме остання модель була застосована на виставці «Партизани України…». Музейні пам'ятки були ретельно відселектовані, однобічно проінтерпретовані та доповнені емоційно зарядженими допоміжними неавтентичними матеріалами. Таким чином, потенціал зібраних предметів був використаний лише частково, виходячи із вузьких ідеологічно-пропагандистських завдань.

В цілому, виставка 1946 р. «Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників» є яскравим відображенням прагматичної та послідовної ідеологічної політики, в якій практично немає місця для історичної міфології (сакралізованого історичного наративу [186, с.8]), яка сформувалася у подальші роки. З-поміж усталених пізніше «канонічних» сюжетів на виставці мова йшла про «Молоду гвардію», подвиги Гастелло та Матросова. Цікаво, що «панфіловці» у тексті путівника до виставки не згадуються[7]. Війна 1941–1945 на той момент ще не стала елементом радянської «громадянської релігії», хоча, природно, що глорифікаційні мотиви в репрезентації воєнних подій на виставці є досить сильними. Звертає на себе увагу, що виставка, вочевидь, виконавши своє політико-ідеологічне завдання, була закрита у 1950 (1951) р. (колекцію було передано до Державного історичного музею), а окремий музей, присвячений воєнним подіям 1941-1945 рр. буде відкрито лише у 1974 р. в Кловському палаці у Києві. Існує декілька каузальних інтерпретацій закриття виставки. На думку М.В.Коваля, закриття, імовірно, було зумовлене процесом становлення Німецької Демократичної Республіки, яка утворилася наприкінці 1949 р. [204, с.9] Д.В.Малаков вважає, що виставка припинили свою роботу під закидом «пропаганди війни» в зв'язку із прийняттям Закону

[7] У 1948 р. з метою з'ясування реалістичності подвигу 28-ми панфіловців Головною військовою прокуратурою вестимуться слідчі дії, які доведуть факт фальсифікації [477].

СРСР «Про захист миру» [266]. Як би там не було, політичної доцільності у цій виставці радянська влада на початку 1950-х рр. не бачила.

Висновки. Пропагандистські технології, застосовані на виставці «Партизани України» мали всі ознаки обмеженої у часі кампанії. Для музейного інституту такі технології не є оптимальними з огляду на те, що коли задачі кампанії виконані – у ньому відпадає потреба. Це підтверджується закриттям виставки і передачею пам'яток більш універсальному історичному музею, котрий сфокусований не лише на виконанні поточних політичних завдань. Хоча наслідки могли бути і гіршими, скажімо, пам'ятки могли бути утилізовані, що сталося із німецькою воєнною технікою у парку Пушкіна в Києві. Крім того, на виставці була цілковито маргіналізована наукова складова. Мова взагалі не йшла про наближення до істини. Вона була «відома» заздалегідь. Експозиційна репрезентація мала бути всього лише ілюстрацією основних тез радянської пропаганди. Як бачимо, на практиці музейний інститут є надмірністю для проведення пропагандистських кампаній. Хоч він і виконує покладені на нього завдання, проте комплектування, створення репрезентації та інші музейницькі заходи вимагають занадто багато часу. Його марнування є небажаним, оскільки час є основним ресурсом, необхідним для захоплення ініціативи у інформаційному протиборстві. Звертає на себе увагу також те, що сучасна інформаційна війна Росії проти України на історичній ділянці інформаційного фронту здійснюється із використанням майже тієї ж риторики, що була апробована під час проведення виставки «Партизани України…». Таким чином, музей має обмеження свого політичного застосування. Пропагандистські кампанії є занадто швидкоплинними для музею і він, хіба що, може час від часу робити оперативні виставки. Тож, можливо, цей заклад є ефективним для більш тривалої систематичної роботи із утвердження певної ідеології. Наприклад, творення і підтримання історичної міфології. Розглянемо цей аспект детальніше.

4.1.2. Історико-політична міфологія та легітимація в музейних репрезентаціях

Період класичних радянських музейних репрезентацій та інтерпретацій Великої Вітчизняної у Києві можна поділити на два етапи: перший – коли музей функціонував у Кловському палаці (1974 – 1981 рр.) [426], другий – у спеціальному меморіальному комплексі (з 1981 р.), в якому і понині знаходиться Національний музей історії України у Другій світовій війні [445]. Ці періоди відрізняються не стільки змінами у інструментах пропаганди, скільки у різному калібрі музейницьких технологій, що є особливо цікавим з огляду з'ясування можливостей політичного використання музею.

Перші спроби реалізувати ідею побудови у Києві окремого музею, присвяченого Великій Вітчизняній війні, з'явилися ще у 1967 р. В рамках проекту передбачалося, зокрема, створення «панорами оборони та визволення міста Києва» [372, с. 54], проте, цей задум не був реалізований. У 1974 р. Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941 – 1945 рр. розмістився у Кловському палаці [502].

В цілому, основні постулати, що містилися на виставці 1946 р. [229] були збережені [502]. Музейна експозиція 1974 р. набула «канонічних рис»: із чітко визначеним переліком героїв, ворогів, вузлових подій, міфів та історичних інтерпретацій. Якщо коротко, то історія Великої Вітчизняної війни була репрезентована наступним чином. Ще в передвоєнний період СРСР боровся із проявами нацизму та фашизму. Поширення соціалістичного ладу розглядалося як благородна й прогресивна місія Радянської держави. Під цим кутом зору, кмітливий відвідувач мав розглядати територіальні придбання СРСР у 1939 – 1940 рр. в рамках пакту Молотова – Ріббентропа (про який не згадувалося, а події, ним спричинені розглядалися побіжно), та перенесення війни за межі Радянського Союзу, після деокупації його території у 1944 р. Вже із самого початку німецький план блискавичної війни було зірвано завдяки масовому героїзму, особливо, при обороні ключових міст (на території України – Київ, Одеса, Керч, Севастополь). Міф про непереможність німців був розвіяний при обороні Москви (проілюстрований, зокрема, міфологізованою оповіддю про «панфіловців»). У відповідь на нелюдський нацистський «новий порядок», розгортається потужний рух опору (наприклад, «молодогвардійці»), формується півмільйонна (!) партизанська армія (отже, порівняно із даними 1946 р. кількість партизанів «зросла» на 300 тис. чоловік [229]). Крім «народних месників» важливу лепту вносять також професійні розвідники, наприклад, М.І.Кузнєцов та ін. Активна робота тилу дозволила сформувати необхідний воєнний потенціал. Військові успіхи радянської армії в битві під Сталінградом дозволяють остаточно переломити хід війни. За результатами переможної для СРСР Курської битви розпочинається звільнення України, під час якої особливо вирізнялося форсування Дніпра. Все завершується визволенням СРСР та Східної Європи від нацистсько-фашистського ярма.

Порівняно із варіантом 1946 р. відбулися й деякі зміни, зумовлені політичною обстановкою. Перш за все, змінилася номенклатура актуальних державних діячів СРСР, що мали звеличуватися в контексті експозиції. На відміну від 1946 р. Сталін вже не виступає як верховний правитель, найгеніальніша людина сучасності, окрема та провідна сила у війні. Він зображується як один із героїв міфу, поряд із іншими персонажами – Молотовим, Будьонним, Ворошиловим, тощо. Багато місця відводиться сакралізованій постаті Леніна, який взагалі не був причетний до ДСВ. В цілому, Комуністична партія постає більш знеособленою. На зміну глорифікації постатей Сталіна, Хрущова, Коротченка, прийшла гіперболізація воєнних заслуг Брежнєва (фактичного керівника СРСР), вплив якого на перебіг воєнних дій, порівняно із його партійними попередниками, був, насправді, набагато меншим. Привертають увагу дві фотографії працівника політвідділу 18-ї армії Л.І.Брежнєва. На одній з них він зосереджено дивиться в сторону зв'язківців, а на іншій – стоїть серед інших політробітників 1-го Українського фронту у напівформальній обстановці [502]. Щоправда, бойової гостроти ці зображення не несуть.

Важливо відзначити, що вже у 1983 р., коли Брежнєва зміняє Андропов, колишній генсек вже не згадується у путівнику музею, навіть, в контексті бойових дій на Малій Землі, в яких він приймав участь [284]. Щоправда, його «місце» в історії Великої Вітчизняної війни все ж не посів новий керівник. Андропов, на

відміну від Брежнєва, мав менш презентабельну біографію, хоча, за офіційними даними і був учасником партизанського руху в Карелії. З іншого боку, він, можливо, просто не встиг «набути» більш яскравого життєпису «натхненника й організатора» оборони Радянського Союзу від німецько-фашистських загарбників. Все це говорить про дуже високу чутливість музею до політичної кон'юнктури, в той час як в плані оновлення історичної інформації музейні репрезентації війни 1941-1945 рр. набувають все більш застиглого характеру.

В опорних текстах експозиції робився акцент на вирішальній ролі російського народу в звільненні та відродженні Української РСР. Натомість на експозиції 1946 р. мова йшла лише про те, що перемога у війні була б неможливою без спільних зусиль усіх радянських народів (що мають «республіканський» статус) і, особливо, російського (традиція виокремлення російського народу як провідної сили у війні бере свій початок від тосту Сталіна, виголошеного в 1945 р.). Ця обставина цікава з огляду на сучасну російську політичну риторику, яка, щоправда, пішла дещо далі. Згідно з нею, російський народ міг би виграти війну самотужки, а українці, що все частіше ототожнюються лише із «бандерівцями», навіть, трохи заважали [383]. Крім того, в цьому постулаті яскраво розкривалася амбівалентна національна політика СРСР. З одного боку, у Радянському Союзі впроваджувалася концепція «плавильного казана», відповідно до якої радянські народи поступово мали трансформуватися у єдиний радянський народ. З іншого боку, національна диверсифікація, обумовлена національним принципом радянського федеративного устрою та, що головніше, партійної системи, створювала підвалини для республіканського патріотизму.

В зв'язку із цим, досить красномовним є той факт, що найбільший за чисельністю народ СРСР – росіяни – не мав окремої національної компартії. Це зумовлювало певні тертя в середовищі вищої радянської партноменклатури, пов'язане із бажанням російського сегменту відігравати в політичному управлінні домінуючу роль, чи, принаймні, зайняти місце, пропорційне історичній, демографічній та економічній ролі РСФСР у встановленні комуністичного урядування та утриманні влади її представниками. Імовірно, що саме це було основною причиною апелювання до російського націоналізму з боку транснаціональної верхівки КПРС, зокрема, її неросійських секретарів – Сталіна та Брежнєва. Республіканські партійні осередки також не були зацікавлені в зростанні управлінської могутності російської партноменклатури, тому готові були задовольняти національну пиху своїх російських товаришів на словах, проте зберігаючи при цьому свою незалежність у здійсненні владних повноважень у ввірених їм доменах. Як бачимо, музейні репрезентації та інтерпретації Другої світової більше відображали ці актуальні політичні нюанси, ніж, власне, перебіг війни.

Поступово сходила нанівець тема «німецьких лакеїв» – українських націоналістів. Судячи із путівників, у побудованій в 1981 р. експозиції про них уже, взагалі, не йшлося [284]. Скоріше за все, за 40 років радянського урядування післявоєнного періоду, вже не було необхідності доводити, що привілеєве право на українську державність має саме радянська влада. Аргументом до деактуалізації українського націоналістичного підпілля в рамках музейної репрезентації історії

Великої Вітчизняної війни було також те, що сама його активна демонстрація могла викликати зворотній ефект – героїзацію «бандерівців», консолідацію прихильників українського національ-патріотизму, активізацію антирадянської діяльності.

Увага до людських втрат, порівняно із виставкою 1946 р., на експозиції 1974 р. була ще меншою. Наприклад, у путівнику музею, наводяться дані про 27 тис. меморіальних об'єктів, що знаходяться на території України [502], проте, жодного слова немає про вбитих і поранених. Акцент робився на економічних втратах – кількості знищених хат, сіл, господарських об'єктів. На експозиції можна було легко знайти інформацію про те, скільки було у військах членів компартії, навіть про кількість зданої донорами крові, проте, набагато важче про чисельність постраждалих, для яких ця кров збиралася.

Музей надавав інформацію лише про загиблих комуністів – 3 млн, чоловік (незрозуміло лише, чи це дані про УРСР, чи по Радянському союзу в цілому) [284, с.143]. У путівнику 1983 р. (за яким можна реконструювати репрезентації ІІ пол. 1970-х рр.) побіжно говориться про 20 млн. загальних втрат СРСР [284, с. 171.] (які, виходячи, із опорних текстів стосуються, переважно, мирного населення, знищеного окупаційним режимом).

Разом з тим, втрати СРСР замовчувалися не в усіх випадках. Зокрема, музеєм надавалася інформація про те, що в ході звільнення Румунії загинуло 69 тис. радянських солдатів, Польщі – 600 тис., Чехословаччини – 140 тис. [284, с. 157]. Справа в тому, що таким чином, землі, «политі кров'ю радянських солдатів», мали зберігати вдячність СРСР за звільнення від нацистсько-фашистського ярма, залишаючись в сфері його політичного протекторату. Іншими словами, ці дані були одним із історичних обґрунтувань доцільності існування Варшавського блоку. Отже, інформація про втрати цілком залежала від політико-ідеологічної кон'юнктури.

Окремо варто звернути увагу на музейні предмети, що мали відображати наведені вище інтерпретації. Як вже зазначалося, для виставки 1946 р. було зібрано 15 тис. експонатів, 2 тис. з них були безпосередньо представлені для огляду. У 1974 р. в експозиції було представлено вже 6 тис. предметів. У 1974 р. роль автентичних об'єктів в експозиції Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни зросла. Хоча, очевидно, що за допомогою пам'яток було складніше реалізовувати агітаційно-пропагандистські задачі. Вихід було знайдено наступним чином.

Важливе місце серед автентичних експонатів посідали, власне, продукти агітпропу воєнного часу – плакати й фото. Наприклад, один із центральних предметів – це плакат «Батьківщина-мати кличе!», створеного художником І.Тоідзе, або розтиражоване фото «Даєш Київ!» та ін. Оборону України ілюструвала, зокрема, фотографія спокійних, зосереджених і впевнених у собі військових діячів з числа командування Південно-Західного фронту М.Кирпоноса, М.Бурмістенка та В.Тупікова [502]. Це дещо дисонує із поразками радянської армії під час воєнних дій у 1941 році, в ході яких зазначені воєначальники загинули.

Окупаційний німецький режим представлено об'єктами різними за формою, проте однаковими за змістом. Крім фото було розміщено багато промовистих речей, що залишилися від «Нового порядку» – смугастих роб в'язнів концтаборів,

кайданів, шибениць, знарядь тортур, масового знищення, «утилізації» трупів замордованих людей тощо.

На експозиції були представлені також нейтральні з ідеологічної точки зору документальні зображення вищого радянського військового керівництва під час рекогносцировок, які мали більшою мірою ілюстративний характер.

Взагалі, війна була представлена у формі героїчного епосу. Батальні сцени оборони майбутніх міст-героїв були відображені фотографіями радянських вояків, що уміло ведуть бій. Їх відтіняли фото знищеної німецької техніки. Запрограмованість перемоги – ось основний лейтмотив образотворчих матеріалів експозиції автентичного й неавтентичного походження. Матеріал подавався таким чином, ніби, зрив бліцкригу розпочався вже із оборони пограничних застав. Усі контратаки радянського війська подавалися як «звільнення» території, невдалі дії розглядалися як вияв високої оперативної майстерності, в результаті чого знекровлювалися, сковувалися сили ворога, затримувалося його просування. Для того, щоб продемонструвати вищість радянського воєнного мистецтва, музейна репрезентація історії війни 1941-1945 рр. була насичена героїчними історіями локальних боїв, коли співвідношення втрат між радянськими і німецькими вояками складала, наприклад, 1 до 12. При тому, що за підрахунками дослідників, беручи до уваги усі бойові дії, співвідношення було на користь німців: на початку війни 1 до 3, а наприкінці – 1 до 2 [206, с 12].

Музейні репрезентації залишалися непроникними до наукової інформації. Це було обумовлено об'єктивними факторами розвитку науки в СРСР, коли науковці мали забезпечувати «обґрунтування» заздалегідь заготовлених ідеологічних постулатів. Замість наукового наративу, пропонувалися близькі до агіографічних оповіді та героїчний епос. Звичайно, що в таких умовах музей був надто далекий від прагматичного підходу до минулого, відповідно до якого музей має не стільки вчити історії (тим більше, повчати), транслюючи оповіді про минувшину, а насамперед навчити аудиторію вчитися у минулого, використовувати історичний досвід для уникнення помилок в актуальних обставинах.

Посилення ролі автентичних об'єктів в музейних репрезентаціях залишало небезпеку «викривленої», з точки зору радянської ідеології, інтерпретації музейних пам'яток. Тому, необхідно було створити штучне музейне середовище, в якому основні ідеологеми залишалися б непорушними, а можливість по-різному трактувати пам'ятки було б амортизовано.

В зв'язку з цим, вже у 1973 р. (Кловський палац був тимчасовим вирішенням питання) ЦК КПУ було прийнято рішення про будівництво спеціального меморіалу у Печерському парку Києва, який, зрештою, було реалізовано у 1981 р.[8]. Перенесення музею до спеціально утвореного меморіального комплексу стало новим витком протиставлення ідей та речей. Врешті-решт, реалізацію ідей Всеросійського музейного з'їзду було б доведено до пікової точки.

[8] Спроби розробити й імплементувати ідею спорудження грандіозного музейного комплексу із монументальними скульптурами та виставкою озброєння та військової техніки просто неба відносяться до 1974 та 1977 років.

Враховуючи канонічний характер теми Великої вітчизняної війни, її музейне втілення мало отримати однозначне трактування. Саме тому репрезентація мала базуватися на застиглих символах – монументальних творах образотворчого мистецтва, які, власне, і мали стати предметом музейного показу, а пам'ятки лише доповнювати його. В цілому, меморіальний комплекс із центральною скульптурою Батьківщини-Матері став одним із найбільш успішних творів радянської монументальної пропаганди, який потребує окремого аналізу.

Показ автентичних об'єктів на експозиції, порівняно із виставкою 1974 року, не зазнав відчутних змін. Недоторканими залишилися багато вузлових предметів, наприклад, вже згадуване групове фото Кирпоноса, Бурмістенка і Тупікова. Проте, тепер демонстрація пам'яток визначалася логікою самої споруди музею, чого не можна було досягти у Кловському палаці. Наприклад, на гранітних стінах одного із залів було зафіксовано назви 1098 з'єднань і частин, удостоєних найменування звільнених населених пунктів України, 252 назви партизанських військових загонів та їхніх груп, підпільних організацій, що діяли в Україні [195, с. 10]. Зрештою, щоб внести якісь зміни, скажімо, уточнити назву партизанського з'єднання, треба, фактично, втручатися в архітектурно-художнє рішення інтер'єру. Художніми засобами була закріплена глорифікаційна ідея трактування війни: з мороку боїв (світильники виконані у формі факелів) відвідувач прямує до світло-золотистого Залу Слави, в якому на мармурових пілонах викарбувані прізвища Героїв Радянського Союзу та Соціалістичної праці. Над пілонами розміщено мозаїчний фриз з епічними сценами війни. Композицію Залу Слави вінчає Орден Перемоги діаметром 5 м. [195]. Як бачимо, будь-яке інше потрактування Другої світової війни, крім запропонованого архітектонікою споруди, просто неможливе без її реконструкції. Навіть коли б експозиційні зали були наповнені контроверсійними для радянської ідеології пам'ятками, що відображають діяльність УПА, все одно радянський наратив, закутий у інтер'єр, екстер'єр та оточуюче середовище комплексу, зберіг би домінуючі позиції.

Це було не єдиною новацією монументальної пропаганди. Безперечно, окремої уваги заслуговує скульптура Батьківщини-Матері. Вона була побудована таким чином, що стала, на той момент, домінантною спорудою не лише Печерська, а й усього Києва. Незважаючи на те, що художня складова скульптури самої по собі та в контексті оточуючого середовища отримала і продовжує отримувати суперечливі відгуки, вона виконала ряд ідеологічних завдань. По-перше, було пригнічено роль християнської культової споруди – Ансамблю Києво-Печерської Лаври в цілому, та її дзвіниці зокрема. По-друге, оскільки споруда проглядається із багатьох точок, нею ніяк не можна було знехтувати, а, отже, й відкинути радянську інтерпретацію історії Другої світової війни. По-третє, ця споруда не може бути інтерпретована інакше, ніж перемога саме Радянського Союзу у війні. Для посилення цього твердження на щиті було розміщено герб СРСР. Проте, навіть, і без герба, образ, втілений у скульптурі, є досить однозначним, тому що вона була створена відповідно до канонів радянського післявоєнного монументального образотворчого мистецтва. Демонтаж герба або його перекриття не змінять кардинального ідейного наповнення споруди. Отже, практично одразу після свого створення Батьківщина-Матір із пам'ятника, присвяченого Великій Вітчизняній

війні, перетворилася на *пам'ятку* радянського монументального мистецтва, що відображає радянський варіант репрезентації історії Другої світової війни, панующу в той час ідеологію, один із культів громадянської релігії в СРСР та УРСР.

Ці твердження є слушними і для музею під відкритим небом, що розгорнувся довкола монументу. Барельєфи, горельєфи, кругла монументальна скульптура оформлено у вигляді композицій: «Перші прикордонні бої», «Нескорені», «Героїчні підпільники», «Героїчні партизани», «Тил–Фронту», «Передача зброї», «Героїчні подвиги радянських воїнів» та ін. Зі зрозумілих причин, серед цих композицій не могли бути розкриті, наприклад, такі теми як «Загороджувальний загін у бою», «Радянські військовополонені 1941-го», «Загибель «чорної піхоти» тощо. Лише у 2001 р. на алеї біля музею з'явилася експресивна скульптура, присвячена загиблим у війні [336]. Отже, увіковіченню підлягала лише та історико-культурна інформація, що відповідала радянській ідеології. Такий підхід є досить шкідливим, оскільки умисне замовчування певних сторінок історії з часом може мати зворотній ефект – їхню гіперболізацію в майбутньому, або, навіть, героїзацію. В той час, як реальні позитивні досягнення СРСР у війні можуть розглядатися як пропаганда, яка містить мало достовірної інформації.

Окремого розгляду заслуговує виставка військової техніки, що була розміщена на території меморіального комплексу. За допомогою цих пам'яток можна було б комплексно розкрити, власне, «технологію» перемоги. На виставці 1946 р. представлена зброя мала, переважно, меморіальний характер. До того ж, забезпечення воєнною технікою та озброєнням партизанського руху було обмеженими, порівняно із регулярною армією. В 1945[9] – 1951 рр. у парку Пушкіна у Києві експонувалася трофейна німецька техніка, яка, нажаль, була порізана на металобрухт [266], що зрештою, може свідчити про те, що радянська влада не була зацікавлена у демонстрації воєнного мистецтва німців. Зрештою, на виставці просто неба, що розмістилася біля меморіально-музейного комплексу у 1981 р., було зібрано досить різноманітну колекцію радянської техніки, без німецьких зразків.

В цілому пропагандистське тлумачення ситуації із технікою було амбівалентним. З одного боку, постулювався високий рівень розвитку воєнно-промислового комплексу СРСР (завдяки управлінському таланту партноменклатури). З іншого боку, зокрема, через кінопродукцію, утверджувалася думка про технологічну відсталість радянського війська на початку війни, яка компенсувалася видатним героїзмом вояків. При цьому технологічний ресурс нацистської армії перебільшувався. Це було необхідно для пояснення серйозних втрат, яких зазнала радянська армія через помилки воєнного командування. Останні, в свою чергу, були спричинені «управлінським талантом» партноменклатури, котре здійснювало репресивний тиск на армію. Крім того, і партія, і військо, в реальності, функціонували в ідеологічних умовах знецінення життя радянських громадян. Тож, у репрезентаціях необхідно було вміло лавірувати між модерною могутністю радянської системи та високим духом радянського народу, натхненним партійним керівництвом, перед якими не могла встояти бездушна, хоч і якісна, німецька техніка.

[9] За даними М.В.Коваля ця виставка відкрилася у 1946 р. [204].

Отже, на середину 80-х рр. XX ст. Меморіальний комплекс «Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941 – 1945 рр.» став осередком радянської історичної пам'яті, ретельно відселектованої відповідними агітаційно-пропагандистськими інституціями. Як і раніше, в цьому закладі не було місця для аналітичної історії, воєнної науки тощо. Музейна репрезентація набула завершеної застиглої форми: практично незмінна із середини 40-х рр. XX ст. тематична структура була наповнена канонічними текстами та проілюстрована ретельно відібраними пам'ятками, що найбільш удатно пасували до спеціально сконструйованого під конкретні ідеологеми експозиційного середовища.

Варто звернути увагу на те, що Музей ВВВ, особливо, із побудовою монументу, відігравав важливу політико-легітимуючу роль для радянського лідера Л.І.Брежнєва. На думку С.О.Бєлковського [42], в цілому, культ Перемоги та супутні комеморативні практики були запроваджені Брежнєвим через те, що він, на відміну від попередніх керманичів, не був безпосередньо пов'язаний із подіями 1917 р. Сталін був «старим більшовиком», соратником самого Леніна. Хрущов же був молодим революційним неофітом (член більшовицької партії з 1918 р.), сталінським кадром. Серед старої партноменклатури ставлення до ДСВ було неоднозначним. З одного боку, СРСР вийшов із війни країною-переможницею. З іншого, ідея про розповсюдження полум'я революції на увесь світ виявилася нездійсненною. Крім того, значні людські втрати, післявоєнне соціально-економічне напруження та ін. фактори не сприяли пропагандистській актуалізації теми війни, котра педалювалася лише у II пол. 1940-х рр. В силу свого молодого віку Брежнєв фізично не міг мати такого послужного списку, як його попередники. Отже, йому було необхідно обґрунтувати своє право на широкі владні повноваження. Тому, цілком логічно, він мав сакралізувати ті визначні події в історії СРСР, в яких сам приймав участь. Пропагандистське накачування теми ДСВ було настільки сильним, що його інерція до сьогодні використовується сучасною Росією. Ідеологічний тиск був настільки потужним, а роль Брежнєва у подіях такою гіпертрофованою, що величезна кількість колишніх учасників, справді, героїчної операції на Малій Землі не воліли згадувати про неї, щоб не бути мішенню для політичних анекдотів.

Підтвердженням того великого значення, якого за керівництва Брежнєва надавалося культу Перемоги, може служити ритуал відкриття київського меморіально-музейного комплексу. Незважаючи на те, що стан здоров'я керівника СРСР у 1981 р. був уже досить тяжким (генсек помер у 1982), він особисто прийняв участь в усіх урочистостях. З нагоди перебування Брежнєва у Києві було випущено дві книги – «Нехай на Землі торжествує мир!» та «Подвигу жити у віках» (остання вийшла накладом у 25 тис. примірників). У цих виданнях скрупульозно задокументовано перебіг поїздки Генерального секретаря: «Від'їзд товариша Л.І.Брежнєва до Києва», «Сердечна зустріч», «Урочисте відкриття Меморіального комплексу «Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941-1945 рр.», «Бесіда товариша Л.І.Брежнєва з керівниками Української РСР з нагоди свята Перемоги», «Від'їзд товариша Л.І.Брежнєва із Києва», «Повернення товариша Л.І.Брежнєва в Москву» [348, 382]. Таким чином, генсек освячував

відкриття монументу і музею, а вони, в свою чергу, сакралізували його постать, робили її більш значущою.

Висновки. Включення Великої Вітчизняної війни до радянської громадянської релігії було дуже вдалим і далекосяжним кроком радянської пропаганди. Пов'язавши радянську владу з таким глобальним явищем як Друга світова війна, було створено своєрідну захисну оболонку для радянських цінностей. Боротьба проти радянської спадщини неодмінно наштовхується на боротьбу із пам'яттю про війну, що не може не викликати негативної реакції.

Музеєфікація радянських ідеологем й, на додачу, їхня монументалізація, виявилися корисними не лише для укорінення в громадській думці необхідних меседжів, дискурсів і наративів, а й для їхнього захисту від критики опонентів. Завдяки музеєфікаційним технологіям вдалося зробити такий пропагандистський агрегат, який може займати «глуху оборону» і, за потреби, через довгий час «перейти у наступ». Цим пропагандистським артефактом може скористатися не будь-хто, а лише той, хто гармоніює із його смисловим наповненням.

Що ж до соціокультурного використання музею, що сформувався як оплот громадянської релігії, то тут з'являються певні обмеження розвитку. Перш за все, політичні репрезентації догматизовані, й в ході критики стають все менше і менше чутливими до неї – вони імунізуються в ході апологетики. Тож, із виконанням музеєм функції науково-дослідного осередку можуть виникати значні утруднення. Із застиглих репрезентацій нове знання не утворюється. В той же час, лише науковий критицизм може подолати панцир догматизму. Отже, виникає хибне логічне коло.

На відміну від звичайної релігії, що демонструє високу тривалість життя і прагне до безсмертя, громадянська релігія не може похвалитися такими характеристиками. Вона сильно залежна від політичної кон'юнктури, котра сама ж і руйнує її. Наративи громадянської релігії є крихкими – стресові ситуації не роблять її міцнішою. При цьому, міцності їм може надати саме музей. Але додаючи міцності ідеології громадянської релігії музей вимушений розплачуватися власною антикрихкістю. Якщо певна громадянська релігія буде врешті-решт елімінована, відпадає необхідність і у її храмі, функції якого виконує музей. Звідси, політичне використання музею загрожує його інституційному існуванню. Проте, можна висунути гіпотезу, що музей як храм громадянської релігії не законсервовує сам себе разом із певною ідеологією, а здатний перелаштовуватися під політичну кон'юнктуру й змінювати свої громадсько-релігійні переконання, зокрема, ставши на шлях дискусії та відповіді на критику. Розглянемо, чи підтверджується висунута гіпотеза емпіричними даними.

4.1.3. Гібридизація музейних репрезентацій як захисна реакція на критику

Вже з кінця 1980-х рр. Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни опинився у незвичному для себе соціальному середовищі: лібералізація суспільного життя виявила неоднорідність громадської думки. Фактично, поступово була легалізована ідеологічна конкуренція [445]. Як наслідок, радянська влада в її історичній перспективі почала розглядатися також і у альтернативному,

часто, негативному ключі. Йшла деконструкція базових положень офіційної пропаганди. В таких умовах Український державний музеї історії Великої Вітчизняної війни, який фактично, був одним із осередків пропаганди, вимушений був врешті-решт вступити у загальносуспільну дискусію.

Зокрема, у статті від 4 травня 1990 р. директор Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941 – 1945 рр. В. А. Козлов [212] вимушений був виправдовуватися за те, що через секретність, музей не міг раніше надавати відвідувачам достовірні дані, зокрема, про воєнні втрати. Це була досить незграбна спроба підмінити поняття і, що важливіше, смисли, тому що «секретність» як державна таємниця, та брехня, замовчування задля ідеологічної необхідності, не є тотожними.

Директор В. А. Козлов звертав увагу на те, що експозиція постійно уточнюється згідно з новими даними, які з'являються в результаті наукових досліджень, що проводяться, зокрема, на базі музею. Наприклад, у 1990 р. в Музеї Великої Вітчизняної війни відбулася виставка, присвячена масовому знищенню євреїв у Бабиному Яру. В контексті музейного відображення війни 1941 – 1945 рр. ця тема була піднята знову після 50-ти річної перерви – з часу функціонування виставки «Партизани України» (1946–1950 (1951) рр.). Втім, керівник музею і надалі висловлювався у контексті відстоювання надбань Великого Жовтня, втілення ленінських ідей тощо. Керівник музею перебував у очікуванні офіційної версії нової «історичної правди».

Водночас, меморіал все частіше ставав об'єктом протистояння, що розгорнулося між представниками націонал-патріотичного українства та носіями лівих ідей. Останніх об'єднувала ностальгія за СРСР, перших – прагнення відновити історичну справедливість, а, отже, дерадянізувати, чи декомунізувати соціально-політичний та соціально-культурний політичний ландшафт України.

Державна влада з 1990 р., що була сформована, переважно, з числа колишніх представників партійної номенклатури, симпатизувала лівим консервативним ідеям, сформульованим за часів СРСР, проте, зважаючи на нову роль українських державотворців, мала здійснювати також, підтримку правих. Керівники суверенної, а, згодом, і Незалежної України, ставили собі за основоположну мету утримання політичної влади, й будь-які політико-ідеологічні концепції, включаючи описані вище, розглядалися ними, в першу чергу, як інструмент досягнення цієї мети [193, 441].

Одним із перших до актуалізації Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941 – 1945 рр. в контексті політичного протистояння вдався голова Верховної Ради УРСР Л.М.Кравчук [86]. У своїй промові, виголошеній 20 серпня 1991 р. на території меморіального комплексу з нагоди відкриття виставки, присвяченій обороні Києва 1941 р., він майже ні слова не сказав, власне, про основну тематику заходу. Проте, багато говорив про Державний комітет з надзвичайного стану (рос. ГКЧП), про його протизаконність і шкоду для суверенної України. В промові простежувалися алюзії неприпустимості «умиротворення агресора», в даному випадку, ГКЧП. Голова ВР УРСР підкреслював, що думка кожної людини, й, зокрема, ветерана має особливу вагу. Зазначимо, що у 1991 р. в Україні нараховувалося понад 1 млн. учасників війни (принаймні, 1,1 млн було станом на серпень 1993 [291]), котрі були важливим сегментом українського елек-

торального поля, особливо, враховуючи їхню потенційну прихильність до консервативного ГКЧП.

З початку 1990-х українська влада все більше перетворюється на гібрид колишньої партійної номенклатури та націонал-патріотичних, антикомуністичних сил. В зв'язку із цим історична політика остаточно перестає бути монолітною. Багато залежало від того, хто саме знаходився при владі, яку із найвищих посад він обіймає, яких поглядів він дотримувався в конкретний момент – націонал-демократичних (з цього часу вони мають все більше прозахідних ознак), ліво-ностальгічних (відтоді, фактично, проросійських) або ситуативно-гібридних. Як правило, кожна із сил послуговувалася досить усталеним набором історичних уявлень. Виходячи із цього, дії найвищих посадовців у сфері історичної політики характеризувалися багатовекторністю та публічною конфліктогенністю. Музей Великої Вітчизняної опинився у незвичній ситуації. Необхідно було або обирати між осередками політичної сили, або лавірувати між ними, або не зважати на них, поставивши, врешті-решт метод наукового критицизму над політичною доцільністю.

Націонал-демократи вважали, що музей Великої Вітчизняної мав бути перетворений на культурний центр, під девізом: «Дивіться, пам'ятайте, щоб подібне не повторилося ніколи» [537]. Ці побажання супроводжувалися закидами на недостатню «українськість» музею, його реакційну комуністичність. Багато критичних зауважень висловлювалося щодо образу «Батьківщини-Матері», яка, на думку представників «свідомих» українців, була нічим іншим як «апофеозом антиукраїнства», «жахливою зденаціоналізованою Валькірією», «склепаною із безцінного для інвалідів війн титану» [537]. Зазначимо, що теза про дорогі титанові пластини була, зрештою, неодноразово спростована – пам'ятник, насправді, був виготовлений із більш дешевої неіржавіючої сталі [392]. Радянська помпезність часто наштовхувалася на відсутність відповідного фінансового ресурсу.

Образ Валькірії, до певної міри, є досить слушним. За легендою, валькірії підбирають на полі бою найхоробріших серед загиблих воїнів, щоб доправити їх у Вальхаллу – рай героїв. Дисонує з цією ідеєю лише давньогерманське (точніше, скандинавське) походження легенди. Така інтерпретація є «незапланованим» прочитанням авторського художнього послання. Зауважимо, що не були поодинокими випадки, коли цьому монументу приписувалися «арійські» риси, співзвучні з актуалізованою Третім Рейхом культурною спадщиною. Проте, таке потрактування пам'ятника є лише одним із можливих, оскільки втілений у ньому образ породжує широке поле для інтерпретацій (якщо, звичайно, мати розвинене асоціативне мислення й не звертати увагу на загальний контекст і радянський державний герб).

Для того, щоб стисло й точно описати образ «Батьківщина-Матері», варто послуговуватися поняттям «фьюжн» – поєднання багатьох виражальних засобів та художніх стилів. Через значну політичну вагу будівництва, митці намагалися, по можливості, уникнути зауважень ідеологічного характеру, й, у разі виникнення таких, – урахувати їх у повному обсязі. Через це художня складова відійшла на другий план. Образ мав бути максимально консервативним і неконкретним, щоб невибагливі з точки зору художніх смаків, проте уважні до політичних нюансів «замовники» могли легко накласти на нього найрізноманітніші моделі своїх інтерпретацій. Для конкретизації

«Батьківщину-Матір» було мілітаризовано – меч у руці означав готовність до відсічі та «суверенізовано» – на щиті було розміщено герб СРСР. Разом з тим, в самому жіночому образі (рисах обличчя, одязі тощо), при бажанні, можна віднайти, наприклад, античні й українські риси. Що ж до антропологічних показників голови статуї, то така важлива з точки зору антропології деталь як форма носу, є, взагалі, продуктом естетичних міркувань авторів – він видавався їм занадто приплюснутим, в результаті чого було вирішено його видовжити [387].

У відповідь на закиди у необхідності корінної перебудови роботи закладу, аж до демонтажу його елементів, ліве крило громадськості вимагало припинити атаку на музей. Від імені ветеранів війни, вони звертали увагу на необхідність збереження історичної правди, недопущення переписування історії, блюзнірського ставлення до пам'яті про Подвиг у Війні, маргіналізації ветеранів, відходу від основного завдання Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941 – 1945 рр. – героїко-патріотичного виховання молоді [30].

Проте з серпня 1991 р. наступ представників української громадськості національно-демократичного спрямування посилився. Вони продовжували наполягати на переформатуванні роботи Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941 – 1945 рр. Перш за все, націонал-демократи виступали за передачу адміністративного корпусу музею для експонування збірки І.Гончара – українського митця, колекціонера українських етнографічних пам'яток, дисидента, який репрезентував національно свідомих ветеранів війни. Ініціатива націонал-демократичної громадськості була підтримана політичним керівництвом України, зокрема, Л.М.Кравчуком [89].

В результаті, на початку 1992 р. в одному із приміщень музею війни 1941-1945 рр. (колишній будинок командувача Київського воєнного округу) було розгорнуто автобіографічну виставку І. Гончара, на якій були представлені його твори [489]. Ця виставка, що діяла до 1994 р. [331], передбачалася як пролог до музею Гончара, що мав згодом розміститися у приміщенні переданої меморіальному комплексу [149] колишньої генерал-губернаторської канцелярії. Саме там (а не в адміністративному корпусі) на початку 1994 р. музей Івана Гончара, зрештою, розпочав свою роботу [152]. Отже, з одного боку, Музей Вітчизняної війни відстояв свої приміщення й, завдяки цій символічній перемозі, посилив свої позиції перед загрозою можливого розформування (в ході стихійної «декомунізації» початку 1990-х). З іншого, перед ним постала проблема трансформації свого профілю й оновлення стратегій репрезентації та інтерпретації профільної теми. До цього часу він шукав україноцентричне підґрунтя саме у збірці І.Гончара.

Говорячи про оновлення музейної репрезентації, директор меморіалу В.А.Козлов декларував [213], що зміни мають торкнутися, насамперед, тих аспектів історії війни, які набули в історичній свідомості контроверсійного характеру. Але, насправді, він був готовий лише до косметичного ремонту радянської музейної репрезентації [445].

Імовірно, що позірність у реформах репрезентацій в музеї ВВВ була викликана тиском з боку ветеранського середовища лівого спрямування (свого часу Козлов очолював Київську міську організацію ветеранів [150]). Тим більше, що музей

позиціонувався як «меморіал пам'яті воїнів Великої Вітчизняної війни». Також не слід відкидати й особистісних факторів, оскільки А.В.Козлов очолював музей із 1976 року [208] й спротив змінам був обумовлений його особистими політичними поглядами. Зазначимо, що така оцінка діяльності В.А.Козлова базується на його поглядах, висловлених у інтерв'ю. Існує також точка зору, що реекспозиція була чи не основним його завданням наприкінці життя і він неодмінно хотів встигнути її закінчити [150])

Традиційне для радянської музейної репрезентації ДСВ завершення експозиції демонстрацією актуального становища (трудова звитяга, рішення компартії, спрямовані у майбутнє та ін.) В.А.Козлов вважав за необхідне замінити на відображення музейними засобами сучасного стану у Збройних Силах України, Національній гвардії, прикордонних військах України. Отже, профіль музею мав змінюватися у військово-історичному напрямі, охопивши другу половину XX ст. Зазначимо, що з 1992 р. в музеї, фактично, діяла стаціонарна виставка, присвячена участі радянської армії у бойових діях за межами СРСР, зокрема, в Афганістані. Такий підхід був, дійсно, інноваційним. Разом з тим, створення окремого музею, присвяченого Збройним Силам України було б ефективнішим з точки зору репрезентації історії воєнної справи в Україні від найдавніших часів до сьогодення (зрештою, Музей Збройних Сил України було створено у 1995 р.).

Для того, щоб уникнути закидів з боку націонал-демократичних сил, директор музею В.А.Козлов запевняв, що музей набуде необхідного національного змісту. Допомогти в цьому мало насичення експозиції мистецькими роботами, пов'язаними з іменами Шевченка, Лесі Українки, фотознімками визволених українських *сіл*, вишиваними рушниками, національним вбранням, побутовими речами. Саме у такому формальному етнографічно-вульгарному ключі мала відбуватися «українізація» музейного відображення війни.

Зрештою, з кінця 1991 по 1994 рр. в музеї ВВВ відбувалася реекспозиція [19]. Натомість діяли виставки: «Краса, обпалена війною» І.Гончара, «Твої, Батьківщино, сини. Обов'язок, подвиг, трагедія», присвячена локальним війнам СРСР ІІ пол. XX ст., «Чекай на мене» (на ній були представлені фронтові листи), до 50-річчя оборони Києва та ін. Порівняно із радянським часом на виставках, присвячених війні, посилився гуманітарний аспект, проте, в цілому, вони все ще базувалися на радянських зразках. Планувалося розширити профіль музею таким чином, щоб крім воєнної історії, у ньому були представлені мистецтво, культура, народна творчість України на різних етапах її розвитку [149].

Розпливчате бачення профілю закладу, майже трирічна робота з реекспозиції говорили про те, що ні всередині музею, ні в суспільстві, ні на рівні держави не було чіткого бачення майбутнього закладу.

Вичікувальна позиція музею, коли доля його подальшого ідеологічно-пропагандистського використання має бути вирішена на найвищих щаблях державного керівництва, не виявилася марною. Ситуація із реформуванням музею дещо прояснилася у липні 1994 р. – в Україні було обрано нового Президента – Л.Д.Кучму, а за кілька місяців перед тим музей отримав нового директора – О.С.Артьомова [18]. 7 жовтня 1994 р. на честь святкування 50-ї річниці визволення України від

фашистських загарбників було відкрито оновлену експозицію музею. Оскільки у відкритті приймало участь вище керівництво України, зокрема, Президент Л.Д.Кучма, спікер парламенту О.О.Мороз, віце-прем'єр з гуманітарних питань І.Ф.Курас, стало зрозуміло, що Музей ВВВ зайняв своє місце в гуманітарній політиці держави та, зокрема, її меморіальній складовій. Оскільки гуманітарну політику в цей час цілком визначали представники колишньої радянської партноменклатури (відповідального за гуманітарні питання в Кабінеті Міністрів України націонал-демократа М.Г.Жулинського замінив колишній апаратник ЦК КПУ І.Ф.Курас), музей, фактично, повернув свій колишній статус важливого державного осередку мнемонічних практик.

У виступі Президента України Л.Д.Кучми [534] на відкритті експозиції музею, можна виділити три основні блоки. Перший – ностальгічно-комеморативний. У ньому Кучма звертався до ветеранів у традиційному радянському ключі, щоправда, акцентував увагу більше на вшануванні пам'яті загиблих під час боїв та померлих вже у мирний час учасників війни, ніж на бравурній героїці (як було прийнято за радянських часів).

Другий блок – афірмативно-інструментальний. У ньому за допомогою історичних фактів у суспільній свідомості мали бути утверджені необхідні для панівного класу уявлення. Президент підкреслив, що свято визволення України від фашистських загарбників є загальноукраїнським, оскільки ВВВ – це важливий елемент спільної історичної долі народу України. Він віддав також належне представникам інших народів, що брали участь у деокупації України.

Як і в радянські часи, актуальна політична ситуація зумовлювала історичні інтерпретації. Історія війни 1941 – 1945 рр. розглядалася як інструмент консолідації українського суспільства. Кожен міг побачити у понятті «Вітчизна», те, що він хоче – або сучасну Україну, або СРСР. Підкреслену увагу до інтернаціональної кооперації та дружби можна було тлумачити одночасно і в радянський версії – братерстві народів СРСР, і з точки зору геополітичного вибору незалежної України. До того ж, тут проглядається натяк не лише на збереження дружніх відносин із країнами СНД і, особливо, Росією, а також на пошук нових партнерів України у світі, так як до народів, що перемогли у війні належали також США, Велика Британія тощо. Наприкінці 1994 р. Росія, США та Велика Британія виступили гарантами безпеки України відповідно до Будапештського меморандуму, яким було встановлено без'ядерний статус України і безпрецедентну відмову нашої держави від ядерного арсеналу.

Третій блок – змістовий. У ньому в стислому вигляді програмувався той контент, який музей мав ретранслювати, щоб залишатися у фарватері державної історичної політики. Цей блок був дуже важливим для Музею ВВВ., який звик працювати у відповідності з чіткими вимогами, що висувалися державною ідеологією. Отже, після трирічної перерви (як у історичній політиці держави, так і роботі центральної експозиції) музей отримав відповідні ідеологічні рекомендації.

Президент України, коментуючи експозиційні рішення, виділив основну домінанту музейної репрезентації: рельєфний показ головної дійової історичної особи – народу та його представника – солдата, партизана, підпільника, трудівника

тилу. Зазначимо, що підкреслення ролі народних мас на противагу ролі особистості в історії є популярним у марксизмі та псевдомарксизмі, положення якого були близькі колишній партноменклатурі та «червоним директорам», з середовища яких походив Л.Д.Кучма. Але, в СРСР з його пантеонним підходом до трактування історії ВВВ у музейних репрезентаціях, насправді, мало були представлені звичайні люди. Тому, антропологічний та мікроісторичний поворот в репрезентації та інтерпретації історії ВВВ у однойменному музеї, який намітився з 1994 р., мав великий інноваційний потенціал. Посилювалася увага до людських трагедій, викликаних війною. Музей, відтепер, мав сприяти пацифістичному вихованню (така війна більше не має повторитися). Такий підхід контрастував з радянською традицією, відповідно до якої тема війни мала підтримувати суспільну свідомість у мілітаристичному тонусі.

На думку Л.Д.Кучми, Музей ВВВ мав залишатися осередком і символом «народної пам'яті» [534]. Іншими словами, музей мав бути не лише науково-дослідною та культурно-освітньою установою, що має транслювати аудиторії науково обґрунтований контент (якого, насправді, було обмаль), а також *храмом* пам'яті. Разом з тим, Президент України зазначав, що тільки-но відкрита оновлена експозиція музею – це «чесний і неупереджений показ нашої історії у передвоєнні роки та в роки воєнного лихоліття на основі документів і матеріалів» [534]. Отже, політичне керівництво держави, фактично, створювало сприятливий ґрунт для *контроверсійності (аналітична історія vs пам'ять) музейних репрезентацій ДСВ*.

Творцями нової експозиції, котрі спрямовували кураторську діяльність музейного колективу, стали М.В.Коваль (науковий консультант) та О.С.Артьомов (новий директор музею, що дбав про політичну складову репрезентації). Відкриття оновленої експозиції хронологічно передувало виголошенню президентом Кучмою оновлених тез про історичну політику щодо ДСВ. Виглядає так, ніби музейний інститут набув необхідної самостійності й побудував нову репрезентацію. Зауважимо, що хронологічна послідовність не є запорукою каузальності [485]. Вибудовування історичних наративів є ретроспективним, в той час як звичне життя – перспективним. Наміри суб'єктів історичного процесу не обов'язково продиктовані минулим. Скоріше за все, вони визначаються очікуваннями, спрямованими у майбутнє. В той час як наратив пропонує протилежну логіку. Тож, цю обставину необхідно враховувати при ситуаційному аналізі побудови музейних репрезентацій поч. 1990-х рр. За допомогою хронологічної послідовності можна чітко визначити, чи передувала одна подія іншій, а, отже, виявити хибний каузальний зв'язок, анахронізм. Дійсно, створення оновленої експозиції не було спричинене виступом Кучми. Проте хронологія не доводить, що оновлена репрезентація лягла в основу історичної політики Кучми, зумовлювала смисли, висловлені Президентом України під час доповіді на відкритті.

Аналіз діяльності музею на поч. 1990-х рр., тактика ухилення від змін, що застосовувалася директором Козловим, дають можливість стверджувати, що побудова музейної репрезентації була поставлена на невизначену в часі паузу, котра затягнулася приблизно на три роки або трохи менше того. Кардинальні зміни до музейної репрезентаціїне могли бути внесені без чітких сигналів від політичного керівництва держа-

ви. При цьому перевага надавалася ностальгічним нотам у цих сигналах. Як тільки політична кон'юнктура стабілізувалася у вигідному консервативному ключі й вимоги внесення кардинальних змін до репрезентації політичним керівництвом не висловлювалися (нагадаємо, що меморіал був побудований таким чином, що трансформувати його, навіть, за великого прагнення було вкрай складно), експозиція одразу ж розпочала свою роботу. Фактично, відкоригована музейна репрезентація була гармонізована із політичними потребами президентської гілки влади та тодішньої лівої більшості парламенту. Можна висловити припущення, що якби турбулентність історичної політики поч. 1990-х збереглася, реекспозиція в музеї тривала б і далі. В зв'язку із цим, можна лише уявляти, яка б доля чекала музей у разі консолідації влади в руках прихильників націонал-демократичної ідеології.

Отже, Коваль і Артьомов зазначали [22], що ДСВ була головним звершенням покоління 1930–1940-х рр. Таким чином, пам'ять про цю подію має бути збережена із відповідною шанобливістю. Водночас, варто підкреслити, що науковий метод все більше почав проникати у роботу музею, що мало, зрештою, вплинути на його роботу більше, ніж зміни політичної кон'юнктури. Проте цілющі перетворення не могли настати миттєво. Ковалем та Арьомовим було чітко окреслено місію музею в умовах, коли академічні наукові інституції ще не напрацювали необхідної історіографічної бази. Музей не наважувався перебирати на себе їхню роль, тим більше, що внесенню суттєвих змін у музейну репрезентацію заважав політичний статус музею як храму патріотичного виховання молоді. Отже, крім сигналів від політичного керівництва музей очікував і на координацію своєї роботи із науково-дослідними інститутами. З одного боку, це було досить прогресивно, з іншого, музей не наважувався брати на себе відповідальність за власні репрезентації, не прагнув набуття суб'єктного статусу.

Під науковою діяльністю закладу Коваль та Артьомов розуміли, передусім, посилення уваги до оригінальних пам'яток, джерелознавчої роботи. На їхню думку, артефакти є настільки промовистими, що і без інтерпретацій розкриватимуть історичну правду. В цілому, на музейного відвідувача покладалася відповідальність самому скласти уявлення про минулу війну, що, звісно, раніше було неприпустимим з огляду на догматизм радянської пропаганди. Коваль і Артьомов були певні того, що накреслених заходів було цілком достатньо для упорядкування знань і уявлень про історію ДСВ, подолання інформаційного хаосу, викликаного різноманітністю й численністю медіаторів минулого, котрі поширюють неперевірені дані та «каламутять» історичну свідомість.

Музей мав упорядковувати інформацію, виходячи із принципів наукової об'єктивності, всебічності й комплексності, аполітичності. Саме завдяки цим принципам музей, на думку М.В.Коваля та О.С.Артьомова міг здобути необхідний авторитет у громадськості й стати дійсно впливовим науково-дослідним та культурно-освітнім осередком, бути корисним суспільству, «вижити» в нових соціально-економічних та суспільно-політичних умовах. Без дотримання цих принципів музей чекала доля одного засобу або поля для політичного протистояння.

Зауважимо, що окреслені принципи недостатньо лише назвати, щоб вони запрацювали. Наукова об'єктивність залежить не від науковців, а громадського характеру

науки, коли для всебічної критики висуваються сміливі гіпотези. Натомість конвенціональність і політична обумовленість експозиції нівелюють наукову об'єктивність. Щодо всебічності й комплексності необхідно зазначити, що вони є недосяжними в рамках одного дослідження, проте, знову-таки, громадський характер науки дозволяє наблизитися до бажаних цілей. Для цього музей має враховувати критику, виявляти прогалини у власній репрезентації та робити все необхідне для їхнього заповнення. В даному випадку треба зауважити, що критика, спрямована на музейні репрезентації, в 1990-х рр. була, переважно, не науковою, а конкурентно-ідеологічною. Проте будь-яка критика, навіть, недолуга, особливо тепер, коли кожен має «власну думку», може бути використана для удосконалення музейної репрезентації. Щодо тези про аполітичність музею варто звернути увагу на два аспекти. По-перше, дивно, як можна говорити про аполітичність музею, коли він розглядається як храм пам'яті, громадянської релігії і пов'язаний із політичними ідентичностями, або ж розглядається як осередок патріотичного виховання. По-друге, аполітичність не означає ігнорування політичного контенту як такого. В кінці-кінців, він все одно себе проявить неусвідомлено, як не декларуй аполітичності. Аполітичним музей стає лише тоді, коли перестає бути об'єктом, чи суб'єктом політичних процесів, зокрема, відмовляється від функціоналу ідеолого-пропагандистського центру, чи храму політичної ідентичності. Як бачимо, з імплементацією декларованих принципів в музеї виникали значні утруднення. Не вдалося також якось серйозно вплинути на розгойдану маніпуляціями громадську думку.

Незважаючи на все це, з точки зору М.В.Коваля та О.С.Артьомова, музей впорався із поставленим перед ним завданням реекспозиції, в результаті чого в Україні з'явилася музейна інституція світового рівня, в основу експозиції якої закладена *лише правда* про Велику Вітчизняну війну [22, с. 151]. Зазначимо, що поняття «правда» («історична справедливість» та подібні до них), яким досить рясно послуговувалися фахівці, причетні до Музею ВВВ, є не досить вдалим в контексті наукової історії, а більше підходить до її афірмативного варіанту. Як відомо, у кожного своя правда: найбільші історичні ревізії, інспіровані політичним класом, проводилися якраз під гаслом відновлення «історичної правди». Дослідник історичної пам'яті Г.В.Касьянов з цього приводу, навіть, сформулював евристичне правило: декларування історичної правди, зазвичай, свідчить про протилежне.

Проте звернемо пильнішу увагу на позитивні зрушення музейної репрезентації. М.В.Коваль та О.С.Артьомов запевняли, що, перш за все, експозиція була очищена від сталінсько-брежнєвських нашарувань. Вочевидь, у даному випадку мова йде про гіперболізацію ролі компартії у війні, а також агіографічно-епічну манеру подачі матеріалу. Щоправда, цей вимір декомунізації треба віднести не лише до зусиль академічних вчених та музейних науковців, а й до основних тенденцій політичного життя в тогочасній Україні. Скажімо, компартія була заборонена на юридичному рівні ще у 1991 р. У суспільстві в цілому, все більшої моди набувало тотальне засудження колишнього партійного керівництва. Це прийшло на зміну обов'язковому уславленню «партії» з її епіфеноменологічними «досягненнями». Таким чином, будь-яке звеличення та дослівне відтворення радянських

пропагандистських наративів було не на часі, й панувала негативна реакція на засилля комуністичної пропаганди.

Артьомов та Коваль також зазначали, що значну увагу на експозиції відтоді зосереджувалося на подіях на території України, але з урахуванням ситуації по усій довжині радянсько-німецького фронту [22, с. 151]. Крім того, мав бути виокремлений український внесок у Перемогу – бойові заслуги етнічних українців та вихідців з України по всьому театру воєнних дій [19]. Зазначимо, що цей підхід, насправді, не був кардинально новим. Вже із 1946 р. певна українська окремішність була присутня в репрезентаціях українських музеїв, присвячених війні [284; 229; 502]. Це було зумовлено національним принципом устрою СРСР та структури КПРС. Еволюція назв музею також яскраво підтверджує це[10]. Водночас, національна приватизація клаптиків колись загальної історії є одним із основних історіографічних трендів у Східній Європі аж до сьогодні.

Відкритим залишалося питання про маркери національної ідентичності – етнічної чи громадянської спільності. В контексті репрезентації музею ВВВ, мова йшла про оновлений варіант української радянської громадянської ідентичності. Це співпадало із поглядами політичного керівництва середини 1990-х, яке намагалося підлаштувати радянську спадщину під актуальні умови. Імовірно, саме для того, щоб підкреслити роль Великої *Вітчизняної* війни в історії України та політичне значення музею *Вітчизняної* війни в Незалежній Україні, відкриття нової експозиції було приурочене до дати визволення території України від німецької окупації, а не до 9 травня, як планувалося [17, с. 9].

В результаті оновлення експозиції, порівняно із радянськими музейними репрезентаціями та інтерпретаціями ВВВ, в музеї однією із провідних стала тема «ціна Перемоги». Нарешті, почала надаватися інформація про втрати (з 6 млн. чоловік, що представляли у армії СРСР Україну, близько 3 млн. загинули [19, 21, 206, с. 25]), а, отже, під сумнів було поставлено ефективність радянських методів ведення війни та урядування в цілому.

М.В.Коваль та О.С.Артьомов констатували, що в ситуації, коли організатори і безпосередні виконавці оновлення експозиції були позбавлені звичних «методологічних» орієнтирів, а нова, справді, наукова методологія ще не була розроблена,

---

[10] У 1943 р. планувалося створити «музей Вітчизняної війни українського народу», на межі 1940–1950-х рр. – відділ при філії музею В.І.Леніна під назвою «Український народ у Великій Вітчизняній війні проти німецько-фашистських загарбників», у 1946 р. відкрито виставку «Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників», у 1967 р. з’явився проект музею «Україна у Великій Вітчизняній війні 1941-1945 рр.», у 1973 р. музей планувалося назвати «Українська РСР у Великій Вітчизняній війні Радянського союзу 1941-1945 рр.», у 1974 р. відкрито Меморіальний комплекс «Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941-1945 рр.». І лише у 1996 р., коли музей було перейменовано у зв’язку із наданням йому статусу національного, з його назви зникає етнічна характеристика і він до липня 2015 іменується як Меморіальний комплекс «Національний музей Великої Вітчизняної війни 1941-1945 рр.». [295, 500]. Зауважимо, що в українських реаліях національний статус закладу культури не передбачає уточнюючого українського маркера, бо є, скажімо, національний академічний театр російської драми в Києві.

сильні позиції зберігали паттерни радянської історіографії та старі технології музейництва [22, с. 151]. Це призводило як до консервації старих ідеологічно-пропагандистських парадигм, так і створювало умови для політизації музейної комунікації також і в нових умовах.

В зв'язку з цим, директор та науковий консультант Музею ВВВ окреслили основні напрями оптимізації музейних репрезентацій та інтерпретацій Другої світової війни в майбутньому. У першу чергу, вбачалося необхідним продовжувати роботу із об'єктивізації, деполітизації та деідеологізації музейних репрезентацій та інтерпретацій. Минуле мало бути показане таким, як воно було, а не таким, як його хотілося б бачити. Звісно, досягти ідеалу історії за Ранке навряд чи можливо, але вектор, спрямований на висунення і спростування нових інтерпретацій в ході ситуаційного аналізу подій ДСВ, виглядав дуже перспективно.

Деідеологізацію планувалося зробити за рахунок однакової уваги як до «вигідних», так і «невигідних» епізодів історії. Аудиторія мала б отримати інформацію про антигуманну політику не лише нацистського режиму, а й радянської влади. Проте не пропонувалося «відбілювати» й українських націоналістів. Зауважимо, що і в цьому напрямку могли виникнути певні перекручення. Фактично, мова йшла про оцінні судження, питання громадянської віри, ідентичності. Цей підхід виявився дуже близьким до сучасної постправди, коли істини не існує взагалі, панує тотальний релятивізм, з усієї сукупності фактів можна обрати лише ті, що пасують твоєму світосприйняттю. В контексті репрезентації музею ДСВ це означало, що він більше не буде полем ексклюзивних агіток. Щоправда українські націоналісти все одно будуть трохи упослідженими.

Варто відійти від різних шкал «героїв» та «злочинців» у в цілому нелюдських умовах світової війни. В часи ДСВ саме приклади людяності були справжнім проявом героїзму, а не те, що прийнято калібрувати за шкалою перемоги чи поразки. Глорифікаційний підхід ніколи не буде позбавлений лицемірства. При цьому, заклики до об'єктивності чомусь завжди приводять до заготовлених радянською пропагандою висновків: всі українські герої людожери, маніяки, жалюгідні особистості тощо. Український національний наратив є не менш нещадним щодо радянського минулого, але оскільки СРСР вже не існує, ця лють є більш абстрактною. А «об'єктивний» погляд на український пантеон має тяжкі наслідки для української національної ідентичності (як, власне, і для будь-якої іншої національної ідентичності). Музей може уникнути такого підходу. Звісно, уникнути етичних оцінок неможливо і, мабуть, не бажано. Проте, крім цього, музей здатний використовувати історичний емпіричний базис для розв'язання актуальних соціальних проблем. Для цього більше уваги варто звернути на повсякденність. Наприклад, музейна демонстрація «нового порядку», базується довкола теми «всезагального концтабору». В цілому, враховуючи людиноненависницьку ідеологію нацизму, така інтерпретація є слушною, але не вичерпною. Тож дослідницька увага має бути спрямована на функціонування економіки в умовах нацистського панування, особливості роботи органів окупаційної влади, перебіг культурних процесів тощо. Зрідка звертається увага на процес реінтеграції деокупованих територій у радянське соціальне, культурне, політичне, економічне, військове поля. До цього варто

додати, що незважаючи на майже ідентичну подібність радянської та нацистської влади, цей же підхід, з фокусом на повсякденні, може з користю бути застосований і до радянського періоду української історії.

Але тоді музей ВВВ пішов іншим шляхом. У оновленій експозиції, дійсно, з'явилося кілька табуйованих до того тем, проте, їхня інтерпретація не була однозначною. Наприклад, у методичному посібнику для проведення оглядової екскурсії по експозиції музею 1997 р. [533], зустрічається сміливе твердження про те, що пакт Ріббентропа – Молотова, фактично, спричинив розв'язання ДСВ (що так болісно сприймається сучасним російським керівництвом [342], мабуть, зокрема, і через побоювання небажаних для адміністрації Росії алюзій). І поруч із цим зазначалося, що Радянський Союз спрямував на західноукраїнські землі війська з метою *визволення єдинокровних братів*, в результаті чого, українці вперше за тривалий час об'єдналися в межах однієї державної структури (так, наче, турботою СРСР була «соборизація» України, а злуки 1919 р. не було в історії).

У тому-таки посібнику також говорилося про те, що штучно створений масовий голодомор і масові репресії тяжко позначилися на усіх сферах життя в Україні й обороноздатності держави. Водночас, зазначалося, що ці «досить жорстокі» методи все ж дали плоди: «населення України разом з іншими народами СРСР здійснило індустріалізацію, колективізацію та культурну революцію». Отже, менеджмент радянської держави був «жорстким», але «ефективним», аби не «перегиби на місцях» все було б іще краще.

Отже, в другій половині 1990-х рр. інтерпретація заборонених до цього тем мала амбівалентний характер, при чому, навіть, текстуально зберігалися важливі фрагменти радянського історичного наративу.

Висновки. В результаті дослідження вдалося з'ясувати, що музей як храм громадянської релігії не може цілковито змінитися настільки, щоб репрезентувати іншу громадянську релігію. Якби не сприятлива для музею ВВВ (з огляду на його попередні репрезентації) політична кон'юнктура, цілком імовірно, що його було б ліквідовано так само, як виставку «Партизани України…» на початку 1950-х. Цілком можливо, що на місці меморіалу з'явився б найбільший у Європі, а, може і світі «Текіла Хауз», як це жартома (чи напівжартома) запропонував Г.В.Касьянов. Проте музею вдалося адаптуватися за допомогою гібридних репрезентацій. При цьому, найбільш відчутним залишився, усе ж, субстрат старої громадянської релігії.

Репрезентації музею ВВВ були наповнені ідеологічними суперечностями. Отже, варто з'ясувати, як довго репрезентації можуть перебувати у стані балансу цих суперечностей, оскільки з логічної точки зору, вони потребують розв'язання. На думку Г.В.Касьянова, такий баланс в рамках колективної пам'яті цілком реально утримувати протягом тривалого часу, головне, не руйнувати його задля мінливих політичних дивідендів [189]. В іншому ж випадку, музей повинен буде зайняти чітку політичну позицію, як це було до вимушеної гібридизації. Оскільки перейти на рейки іншої громадянської релігії музею досить складно (особливо, у випадку меморіалу ДСВ), цілком очікуваним може бути відкат до постулатів старої громадянської релігії, якщо на неї у якійсь формі ще залишається попит. В іншому випадку, на музей чекає стагнація. Порятунком із неї може бути посту-

повий відхід від ідеологічних суперечностей, які, з наукової точки зору, з високою імовірністю виявляться хибними. Натомість логічні суперечності у науковому дискурсі завжди вимагають розв'язання, що і зумовлює розвиток науки. В основу оновленої експозиції музею ВВВ була покладена історіософська наукова концепція М.В.Коваля. Розглянемо, як саме вона вплинула на репрезентації музею, і чи були в ній закладені механізми подолання гібридного стану.

4.1.3.1. Вплив наукового підходу на гібридну музейну репрезентацію

Про історіософську концепцію М.В.Коваля мова йде у багатьох наукових публікаціях працівників музею, зокрема, Л.В.Легасової та Н.О.Шевченко [254], О.С.Артьомова (директора музею в 1994-2010 рр.) [18; 19; 533] (особливе місце посідає спільна стаття Коваля та Артьомова, опублікована в 1994 р. [22]). Проте, у цих працях концепція Коваля виступає як наріжний камінь репрезентацій та інтерпретацій минулого в Музеї ВВВ, але не піддається аналізу.

Дослідник О.Є.Лисенко [258] проаналізував погляди М.В.Коваля з позиції сучасних досягнень української історіографії ДСВ, а також в контексті інтерпретацій воєнного минулого в Україні у 1990-2000-х рр. (в тому числі, у зв'язку із діяльністю музею ДСВ). На його думку, М.В.Коваль виступив у ролі одного із найперших науковців – руйнівників офіційного міфу ВВВ. Основними реперними точками концепції, що пропонувалася на заміну міфу, були: україноцентричність, десталінізація, антропологізація, фокус на широких верствах населення, деглорифікація та деромантизація ВВВ, розширення хронологічних меж: 1939 – 1945 рр. замість 1941-1945 рр., деканонізація поняття «Велика Вітчизняна війна» [258, с.7].

О.Є.Лисенко, в цілому, не вважає погляди М.В.Коваля застарілими. Науковець звертає увагу на те, що і на сьогодні суспільство, подекуди, не готове до деструкції звичних міфів про ВВВ, до того ж гіпертрофічно актуалізованих політикою. Тож погляди Коваля, навіть, випереджали готовність прийняти їх на рівні знання повсякденного. Що ж до ролі історіософії М.В.Коваля в діяльності Музею ВВВ, то О.Є.Лисенко розглядає лише один аспект – зміну назви. Науковець приходить до висновку, що зміна назви у 1990-2000-х рр. збурила б громадську думку, при тому, що у науковому середовищі плюралізація понятійного апарату відбулася ще у 1990-х рр. Проте, лише назвою музейні репрезентації та інтерпретації минулого не обмежуються. Як бачимо, історіософська концепція М.В.Коваля розглянута досить схематично, поза увагою залишилася аргументація автора. Заповнимо цю прогалину [413].

Концепція М.В.Коваля в контексті репрезентацій та інтерпретацій минулого в Музеї ВВВ стосувалася наступних взаємопов'язаних проблем: співвідношення ролі українського народу в цілому та його окремих представників, визрівання українського державного суверенітету, поняття «Велика Вітчизняна війна», хронологічних рамок ДСВ з позиції україноцентризму. Розглянемо їх детальніше.

Умовно кажучи, основними військово-політичними представниками українського народу в часи ДСВ були радянські партизани й підпільники (220 тис. чоловік [206, с.31]), колаборанти (220 тис. чоловік, з них 170 тис. допоміжної поліції [206, с.28]), й самостійники, які, зрештою, опинилися під контролем ОУН (400 тис. чоловік [206, с.50]). Більша частина українців-комбатантів належала до радянської армії (близько 6

млн. чоловік). Фактично, це були найбільш активні верстви українського суспільства, особливо це стосується формувань, що діяли на окупованій території, й мали більш добровільний характер, порівняно із регулярною армією.

Проблема інтерпретації полягала у тому, що після здобуття Незалежності самостійники, які до цього засобами радянської пропаганди піддавалися дегуманізації та знеславленню, різко змінили свій статус, оскільки постульована ними ідея Української держави була досягнута і тепер розглядалася як найвища громадсько-політична цінність. В результаті дослідження Коваля з'ясувалося, що об'єднати радянське і націоналістичне бачення України, спираючись на історичні факти, неможливо. Отже, вихід полягав у побудові абстрактної конструкції, яка б поєднала радянське і націоналістичне бачення подій. Для цього треба було ввести в історію ДСВ такого `актора, який би не викликав негативного трактування. Таким `актором став український народ, який був, ніби, унезалежнений від його представників.

Науковець хотів підійти до тлумачення подій, виходячи із ситуаційної логіки. Коваль розглядав українців як своєрідний колективний організм, який під час ДСВ зміг порівняти нацистську та комуністичну системи (нація – це повсякденний плебісцит), і з двох лих обрав менше – радянську владу (при цьому підкреслювалося, що народ воював, насамперед, за свої домівки, а не радянський тоталітаризм). Українських націоналістів він потрактовує як меншість українського народу, яка не погодилася із рішенням умовного «плебісциту» на користь радянського шляху розвитку, а їхні прагнення незалежності були «передчасними», оскільки в тих складних умовах їхня боротьба не могла увінчатися успіхом.

М.В.Коваль виходив із того, що Незалежна Україна постала на місці УРСР, а остання, в свою чергу, була значним кроком вперед, порівняно із імперським періодом, коли «Україна» була лише «етнічно-географічним поняттям» [206, с.53]. УРСР розглядалася ним як необхідна паліативна форма, в умовах якої українці «дозріли» до повноцінної державності. Так, ніби Україна мала неухильно пройти радянську стадію, і близько 70-ти років її існування – це закономірний історичний процес. Зазначимо, що учений не припустив, що саме активні дії радикальних самостійників протягом 1910-1950-х рр. могли змусити радянську владу йти на поступки в українському національному питанні. В іншому випадку, вона і надалі могла б бути, скажімо, автономною республікою, або кількома автономними утвореннями, або ж частково поділена між сусідами тощо.

На нашу думку, спроби М.В.Коваля за допомогою наведеної абстрактної конструкції досягти благородних цілей і примирити українське суспільство заслуговують на моральне схвалення. Водночас, наведена Ковалем інтерпретація має бути предметом наукової критики. Не кажучи вже про те, що в політиці запит на об'єднання спрацьовує лише проти спільного ворога. В інших випадках, політикум більш схильний застосовувати перевірений роками, й цілком ефективний в короткій перспективі, принцип «розділяй і володарюй». Повертаючись до наукової критики зазначимо, що М.В.Коваль виходить із історицистської методології, відповідно до якої історичний розвиток має певну ціль, до якої ведуть причинно-наслідкові зв'язки. Прихильність М.В.Коваля до історицизму не є випадковою, оскільки й історичний матеріалізм, й національні мастер-наративи ґрунтуються

саме на ньому. Проте, історицизм більше пасує до політичних ідеологій і містить у собі потужну конфліктогенну складову. Тож, спираючись на історицизм, навряд чи можливим є досягнення благородних цілей примирення і об'єднання.

Окремої уваги в рамках аналізу історіософських поглядів М.В.Коваля заслуговує проблема суб'єктності в історії. Науковець заявляє, що саме великі маси людей були основною дійовою особою під час війни. Справді, основний тягар війни ліг на плечі широких верств населення, проте вони виступали не суб'єктами, а об'єктами цих подій. М.В.Коваль і сам підтверджує це, говорячи про військово-політичні прорахунки радянської влади, які призвели до значних людських жертв. Навряд чи це могло б статися, якби саме на низовому рівні вирішувався хід подій. Широкі маси могли діяти у досить вузьких рамках, привнесених їм зверху, проявляти героїзм в бою та праці, але не більше. Тож, наділення народу ознаками організму, який повинен десь мати і мозок, є дещо алегоричними і недостатньо точними. Краще розглядати суспільні процеси крізь призму відповідних інститутів.

До певної міри М.В.Коваль йшов цим шляхом, розглядаючи проблему українського суверенітету, що був представлений радянськими, нацистськими та самостійницькими інститутами. Зокрема, дослідник обґрунтовував переваги радянського вектору розвитку українського суверенітету тим, що після війни УРСР вийшла на міжнародну арену (хоча, зрозуміло, що із незалежністю Україна здобула б і відповідний міжнародний статусу; ідея Коваля про «передчасність» самостійності була розглянута вище). Історик наголошував на тому, що внесок України у війну був настільки вагомим, що вона стала однією із країн-засновниць ООН. Ця теза була однією із основних в оновленій експозиції Музею ВВВ. О.С.Артьомов з цього приводу зазначав, що набуття членства в ООН було надзвичайно важливим, оскільки формування Незалежності України розпочалося вже за тих часів [19].

Участь УРСР у започаткуванні ООН суто формально, справді, обґрунтовувалася її внеском у перемогу над нацизмом. Проте, необхідно брати до уваги також те, що СРСР, насамперед, прагнув збільшити кількість голосів у цій міжнародній організації. На конференції в Думбартон-Оксі у серпні 1944 р. офіційний керівник радянської делегації А.А.Громико запропонував формулу, відповідно до якої до майбутньої організації мали увійти усі 16 радянських республік [299, с.537].

Велика Британія й США не підтримали пропозиції СРСР, проте британці не відкинули самої ідеї. Для розширення свого впливу, вони мали намір включити до членів організації свої колонії. Під час Ялтинської конференції у лютому 1945 р., ідучи на поступки, СРСР запропонував зробити членами організації лише три союзні республіки – Україну, Білорусь та Литву. Президент США Рузвельт відхилив зазначену пропозицію, а прем'єр Великої Британії Черчилль схвально поставився до радянського варіанту, маючи на меті включити до майбутньої міжнародної структури колоніальну Індію.

В результаті складних дипломатичних переговорів, під час яких США намагалися заблокувати наміри СРСР, до започаткування ООН як окремі учасники все ж долучилися УРСР та БРСР, поруч, власне, із Радянським Союзом [299]. Велика Британія розширила своє представництво, додавши свого тодішнього сателіта Індію (здобула незалежність у 1947 р.). Для збільшення голосів на користь США,

членство здобули залежні від американців Філіппіни (здобули незалежність у 1946 р.). Як бачимо, Україна, на відміну від згаданих країн, залежних від США та Британії (які мали різні обставини набуття самостійності), здобула незалежність лише у 1991 р., скоріше, внаслідок розпаду СРСР, а не її 46-річного квазіміжнародного статусу. Хоча вихід Філіппін та Індії на міжнародну арену, імовірно, якимось чином посприяв здобуттю ними незалежності.

До речі, досить неоднозначно свого часу сприйняли новий міжнародний статус УРСР українські націоналістичні організації в еміграції, виступивши із наріканнями і застереженнями щодо правомірності радянської делегації представляти Україну і, навіть, направили «паралельну делегацію» у Сан-Франциско, де відбувалася установча конференція ООН [299, с.539-540].

Не усі історіософські погляди М.В.Коваля були впроваджені в музейні репрезентації та інтерпретації. В першу чергу, це стосується поняття «Велика Вітчизняна війна» та періодизації історії України у ДСВ. Назва музею із закріпленою у ній періодизацією залишалася незмінною із 1974 по 2015 р. Водночас, структурний підрозділ в Інституті історії, який очолював М.В.Коваль, вже у 1991 р. перейменовано з відділу «історії Великої Вітчизняної війни» на відділ «історії України періоду Другої світової війни» [88] (при цьому керівництво Інституту історії мало подолати певний тиск [258, с.7])[11]. У назвах своїх фундаментальних праць 1990-х рр. дослідник, зазвичай, поєднував обидва поняття [205, 206], або віддавав перевагу поняттю «Друга світова війна» [204]. Як бачимо, науковець не вважав за потрібне остаточно розривати із поняттям «Велика Вітчизняна війна». Розглянемо його аргументи, які багато в чому відображають суперечливі погляди в суспільстві 1990-х рр., пов'язані із цим поняттям, що, в принципі, зберегли свою актуальність і тепер[12].

При тлумаченні поняття «Велика Вітчизняна війна» М.В.Коваль звернув увагу на різні контексти його використання – науковий, історичний та громадсько-побутовий. В рамках наукового контексту необхідно було виявити, наскільки це поняття є адекватним для позначення подій історії України не лише 1941-1945 рр., а й більш раннього часу. Історичний контекст передбачав з'ясування конкретних історичних умов застосування цього поняття, зокрема, як явища радянської історіографії. З позиції громадсько-побутового контексту, треба було визначити наскільки це поняття описує колективні уявлення про минуле різних груп українського народу, а також наскільки воно адекватне актуальній політичній ситуації, а саме – здобуттю Україною державної Незалежності.

---

[11] Зазначимо, що в одній зі своїх статей О.Є.Лисенко говорить про те, що до кінця 1990-х рр. відділ носив назву «Історії Великої Вітчизняної війни» [259]. Враховуючи те, що О.Є.Лисенко є також автором довідки на сайті Інституту історії, схиляємося до версії перейменування відділу історії Великої Вітчизняної війни на відділ історії України періоду Другої світової війни у 1991 р.

[12] Одначе, зараз поняття «Велика Вітчизняна Війна» багатьма розглядається як заборонене (хоча ніяких законодавчих підстав для цього не існує; можна говорити лише про те, що відповідно до меморіального законодавства, поняття «Друга світова війна» набуло законодавчого статусу, але ж це не означає, що можна послуговуватися лише законодавчими поняттями) й спостерігається нездоровий ажіотаж із його уникнення (простіше кажучи, від нього сахаються!), навіть тоді, коли воно відображає історіографічні реалії. Одним словом, «магічність» цього поняття нікуди не поділася.

Аналізуючи науковий гносеологічний потенціал поняття «Велика Вітчизняна війна» М.В.Коваль зазначав, що, із початком вторгнення Німеччини та деяких її союзників на територію СРСР 22 червня 1941 р., війна для українського народу (в значенні колективного організму із його історіософської концепції) набула справедливого, визвольного, вітчизняного характеру [206, с.54]. Для того, щоб логіка інтерпретації не порушувалася, необхідно було чітко визначити поняття «ворога» та «Вітчизни». Ворогом, в даному випадку, виступали нацизм та фашизм як такі, що ставили під сумнів саме існування українського народу.

В контексті Великої Вітчизняної війни поняття «Вітчизна» розпадалося на два рівні – республіканський та загальносоюзний. Оскільки відбиття ворожої агресії лягало на плечі усіх союзних республік, то, виходить, що радянські народи допомагали один одному захистити території республік, що були окуповані. Іншими словами, вони вели, з одного боку, одну загальну вітчизняну війну, а деякі з них іще й локальні вітчизняні війни. При цьому, Коваль не акцентує увагу на загальносоюзній ідентичності, тим самим пов'язуючи поняття «Вітчизна», насамперед, із сучасною територією України. Таке трактування органічно випливає із радянського історичного наративу. Згідно з ним мова йшла, зокрема, про вітчизняну війну українського народу проти німецько-фашистських загарбників, у якій йому допомагали інші радянські народи, і, особливо, російський (про возвеличення російського внеску у відформатованому Ковалем радянському наративі мова не йшла).

Сюди ж можна долучити і самостійників, представивши їх не як злочинців-колаборантів (відповідно до радянського пропагандистського наративу), а як борців за Незалежну Україну, яка є найвищою цінністю українського народу, а, отже, їхня діяльність не може підлягати ні замовчуванню, ні різко негативному трактуванню. Те, що кінцеві цілі СРСР та самостійників не збігалися (між націоналістами і СРСР точилася війна), в рамках такого тлумачення, поняття «Велика Вітчизняна війна» мало залишитися за дужками.

Враховуючи велику кількість умовностей, винятків, недомовок, політизованість, поняття «Велика Вітчизняна війна» (впроваджене Сталіним у 1944 р., до цього – Вітчизняна війна, також із його ініціативи [206, с.19]) мало недостатній науковий гносеологічний потенціал. Це поняття було, більшою мірою, політичним, ніж науковим. Розуміючи це, М.В.Коваль вважав, що не варто фокусуватися лише на зазначеному нотаті, особливо, у науковому обігу, тим більше, затверджувати його офіційно. На думку дослідника, якщо відкинути ідеологічні моменти, поняття «радянсько-німецька війна» могло б бути, принаймні, еквівалентним поняттю «Велика Вітчизняна війна» [204, с.58].

Проте, через перманентну політичну актуалізацію, поняття «Велика Вітчизняна війна» не могло бути зовсім відкинуте. Тож, М.В.Ковалю необхідно було знайти певні аргументи на його користь, залучивши до цього історичний та громадсько-побутовий контексти. Науковець мав на меті показати, що використання цього терміну є всього лише певною даниною традиції для позначення іноземних інтервенцій на територію Російської Імперії та СРСР, яка знайшла своє вираження у історіографії. М.В.Коваль наголошував, що ці поняття є лише одними із багатьох варіантів, які можна застосовувати паралельно, не вкладаючи у них ідеологічного

сенсу [204, с.58]. Тим же, хто на громадсько-побутовому рівні не хотів себе ототожнювати із Російською Імперією або СРСР, поняття «Велика Вітчизняна війна» не мало б нав'язуватися.

Здійснивши спробу зняти напругу навколо поняття «Велика Вітчизняна війна», намагаючись деполітизувати його, М.В.Коваль цілком слушно вказав на різні контексти вживання цього словосполучення. Дослідник наголошував на тому, що завдання за будь-яку ціну зберегти канонічну назву «Велика Вітчизняна війна» не є нагальним. Набагато важливіше зберегти пам'ять про цю війну як визвольну, справедливу, народну [204, с.59]. Проте, це побажання, як і методологічну зауваrу – не перемішувати контексти поняття «Велика Вітчизняна війна» – не вдалося реалізувати у музейній практиці.

Справа у тому, що варто розрізняти наукові поняття та комунікативні меми-символи. Якщо перші є результатом дескриптивних і аргументаційних операцій, то другі виконують сигнальні, експресивні функції, їхнє смислове навантаження є обмеженим. Досить часто певні складні наукові теорії редукують до мему, котрий їх, нібито, позначає. Насправді, різниця між цією теорією та мемом може бути разючою. З точки зору науки, поняття є всього лиш стенографічними позначеннями і мають легко замінюватися синонімами. Тут на перший план виходить міркування. В той час як комунікація нагадує передачу м'яча у футболі. Ні наука, ні музейництво не можуть абстрагуватися від суспільної комунікації. За допомогою мемів-символів, зокрема, відбувається ідентифікація людей, в тому числі, професійних науковців у повсякденні. Тому, якщо питання використання тих, чи інших слів, пов'язане із соціальним напруженням, приходиться звертати увагу на коректне слововживання. Тим більше, це стосується назви музею, на, яку, переважно, і реагує громадськість.

Дуже мало людей, дійсно, вникають у музейні репрезентації або й, взагалі, відвідують музеї. Проте завжди можна висловити «власну думку» щодо його назви. Актуальним прикладом є проблема впровадження фемінітивів та, в цілому, гендерних означень. На жаль, слова важать більше за смисли. В контексті ДСВ потреба «добирати слова» була і залишається по сьогодні не менш гострою. Саме тому, музей так і не зміг взяти на себе відповідальність і самотужки змінити назву. Це було зроблено директивним рішенням [394].

Втім, певні кроки на шляху до переосмислення поняття «Велика Вітчизняна війна» в музеї робилися. О.С.Артьомов в одному зі своїх інтерв'ю насмілився на його ревізію, зазначивши, що необхідно все називати своїми іменами: поки бої йшли на «нашій землі» війну варто іменувати Великою Вітчизняною, коли ж фронти перейшли «держкордон» і почали визволення Європи від фашизму війна набула характеру Другої світової [19].

За часів СРСР продовження «Вітчизняної війни» за межами СРСР пояснювалося не лише прагненням закінчити війну у «лігві звіра», а й необхідністю обґрунтувати фактичний протекторат над східноєвропейськими державами, значення звільнення яких було рівносильне звільненню території Радянського Союзу. Оскільки означені політичні обставини для Незалежної України стали неактуальними, політичне за своєю сутністю поняття «Велика Вітчизняна війна» могло

бути звужене. Разом з тим, багато в чому радянська традиція у дефініції цього поняття збереглася.

Можливо, з огляду на наелектризованість громадської думки, що фокусується на назвах, це було і виваженим рішенням. Проте, необхідно наголосити, що набагато важливішим за назви є смисли, що за ними стоять. Тож якби музей ретельніше працював над трансформаціями репрезентацій на основі наукового критицизму, питання назви не відігравало б такої ролі й не викликало б такого збурення у 2015 р. [394]. В той же час, музей наполягає на тому, що така ґрунтовна робота здійснювалася протягом 1994 – 2015 рр. Але, судячи з того, що концептуальні засади репрезентації не зазнали суттєвих змін із 1994 р., навряд чи можна погодитися із твердженням про непомітне для сторонніх очей, особливо, очей непрофесіоналів, кардинальне наукове переосмислення музейної репрезентації, присвяченої ВВВ.

У назві Музею ВВВ були чітко зафіксовані хронологічні рамки – 1941 – 1945 рр. Проте в рамках своєї концепції М.В.Коваль виступив із пропозицією переглянути періодизацію ДСВ в Україні, зважаючи на те, що тут вони мали чітко виражену специфіку. Особливий науковий інтерес представляють його міркування про початок ДСВ для України.

Коваль звертав увагу на те, що територія України використовувалася як плацдарм для воєнних дій СРСР проти Польщі та Румунії, залучаючи її людські та воєнно-промислові ресурси. Участь у боях проти німецької армії брали галицькі українці, що входили до складу польського війська. Поступове наростання конфронтації СРСР із нацистською Німеччиною та її партнерами на новоствореному кордоні безпосередньо торкалося української території: відбувалося активне переміщення військ, Радянський Сою створював оборонні лінії та інші заходи із посилення обороноздатності на територіях, здобутих в рамках пакту Ріббентропа – Молотова. Враховуючи все це, можна говорити про те, що у 1939 та 1940 роках Україна мала «пряму причетність» до Другої світової війни [206, с.54]. До цього варто ще додати, що Карпатська Україна, фактично, була окупована ще до офіційної дати початку ДСВ. Отже, «Вітчизняна Війна» для України як етнотериторіального утворення розпочалася ніби із затакту. Хоча одностайності у науковців щодо визначення дати початку ДСВ немає. Н.Дейвіс, навіть, пропонує не розділяти Першу і Другу світову війну, що на його переконання були двома актами однієї події [129, с. 928].

Ці зауваження дослідника, фактично, ведуть до двох висновків: 1) вступ України та українців у ДСВ не треба прив'язувати виключно до 1941; 2) в період з 1939 по 1941 р. СРСР, а разом з ним і Україна, виступав водночас як союзник і як противник фашистського блоку держав. Амбівалентні стосунки нацистської Німеччини та СРСР, нарешті, були очищені від радянського тлумачення подій як тотальної і непримиренної боротьби між комунізмом і націонал-фашизмом, а, скоріше, як спроби цих держав максимально розширити сфери свого впливу. Така, в цілому, добре підкріплена інтерпретація історичних процесів у Європі 1930–1940-х рр., звичайно, входила у суперечність із «пам'яттю про війну», яка зберігала сильні позиції у стратегіях репрезентації та інтерпретації минулого в Музеї ВВВ. Наукова історія виявляється надто цинічною по відношенню до світлої пам'яті. Тому,

власне, найцінніші з наукової точки зору частини концепції Коваля в музейній репрезентації ретушувалися, що випливає із публічних інтерпретацій директора музею Артьомова.

«Цинізм» наукової історії рясно нейтралізувався апелюванням до емоцій. Тож музейній репрезентації не бракувало пафосу. Наприклад, звертає на себе увагу таке художньо-емоційне відображення подій початку війни, яке міститься у методичному посібнику для проведення екскурсій музейною експозицією: «… ми відчуваємо, уявляємо, як насувається сила ворожа, закута в залізо і сталь, як закриває вона сонце, загрожуючи накрити всю землю. Символи цієї сили – зловісний прапор із чорною свастикою, Гітлер, що скликає своїх майстрів смерті і руйнування на війну за світове панування» [533, с. 4].

Висновки. Історіософська концепція М.В.Коваля, що лягла в основу музейної репрезентації, переслідувала не стільки наукові цілі – розв'язання теоретичних, історичних та прикладних проблем, скільки мала на меті амортизувати конфліктогенність політичних меморіальних наративів за рахунок виваженості, притаманної деяким науковцям. Коваль був упевнений, що коли доповнити загальну інтерпретацію історії ДСВ замовчуваними до того фактами, ідеологічна конструкція, побудована довкола міфології війни, миттєво зруйнується. Дослідник недооцінив антикрихкості пропаганди й, зокрема, того, що наукові факти можуть йти їй на користь. Оскільки спростувати частково достовірний наратив набагато важче за цілковито брехливий. Концепція Коваля здійснила щось на зразок наукової афірмації гібридизованої пропагандою музейної репрезентації. В цілому, запропонована історіософська концепція сама перетворилася на гібрид. Отже, науковий наратив не лише не спроможний подолати пропагандистський, а ще й підсилює його. Пропагандистські методи цілком обеззброюють науковий – науковий текст розчиняється у гібридному пропагандистському.

Ця особливість була проникливо підмічена Г.В.Касьяновим, котрий чітко вказав на те, що коли науковець стає на політичний шлях, він перестає бути науковцем [186, 189]. При чому науковці схильні експлуатувати свій інтелектуальний ореол, претендуючи на роль лідерів громадської думки. Звісно, це стосується усіх науковців, в тому числі, самого Г.В.Касьянова, бо ж із правила не може бути винятків. Не варто також думати, що хтось із науковців може робити політичні вилазки обережніше за інших, або ж що розуміння небезпек та декларування непроникнення у політичну площину застерігають від перевтілення у політика, коли коментуєш політичні дискурси. Отже, він вбачав корінь проблеми у особистісному факторі. Але жоден науковець не може позбутися своїх громадянських поглядів. Тим більше, наприклад, у М.В.Коваля вони були цілком благородні. Таким чином, проблему «людського фактору» у зловживанні науковим статусом в громадських дискурсах навряд чи можна усунути. Тож постає проблема не стільки пошуку якихось особистих запобіжників для науковців від потрапляння до політичної трясовини, або створення якихось етичних кодексів або й табу. Більш продуктивним і перспективним є віднайдення таких інституційних засобів, щоб наука могла проникати у громадські дискурси без втрати своїх методологічних підвалин і розчиненні у політичній ідеології. На жаль, за допомогою текстів, тим більше, заснованих на

історицистських позиціях, це зробити не вдається. В цілому, необхідно зазначити, що різновекторний гібрид, за рахунок власної опціональності, демонструє антикрихкість як по відношенню до одновекторного наративу громадянської релігії, так і наукових текстів, відкритих до критики. Аргументи спростування для них важливіші за аргументи підтвердження, отже, всі наукові теорії є крихкими, хоча, за рахунок цього, антикрихкою є наука в цілому. Водночас, можна припустити, що існування гібридної інтерпретації, враховуючи її позитивні антикрихкі якості, не тягне за собою жодних негативних наслідків. Тому розглянемо детальніше як гібрид працює.

4.1.3.2. Гібридні будні

Коли в 2015 р. музей ВВВ змінив свою назву з музею ВВВ на музей ДСВ, у ЗМІ неодноразово повідомлялося, що, нарешті, музей декомунізовано [131, 285]. У відповідь на це адміністрація закладу висловила обурення, звернувши увагу на те, що змінилася лише назва, але сама суть, тобто музейна репрезентація, вже пройшла очищення від комуністичних нашарувань ще у далекому 1994 р., коли була оновлена експозиція.

На користь тези про ідеологічну відповідність інституції вчена рада музею, зокрема, зауважила, що, всупереч тиску на установу, на експозиції з вже із 1994 р. представлено матеріали національно-визвольного руху, тобто ОУН та УПА [151]. Таким чином, музей уже більш ніж двадцять років займає чітку державницьку позицію. Водночас, вище було продемонстровано, що музейні репрезентації були, насправді, далекими від однозначності, характеризувалися амбівалентністю і контроверсійністю. Тож, варто розглянути детальніше, як саме «українські патріоти» співіснували із «німецькими лакеями» під час інтерпретації тих-таки матеріалів про ОУН і УПА [394, 416].

Прийнято вважати, що тема українських націоналістів не фігурувала у музейних репрезентаціях та інтерпретаціях за радянських часів. Проте, це не так. Ще на виставці, присвяченій партизанському рухові, що діяла в Києві із 1945 по 1950 (1951) рр. мова йшла про «українсько-німецьких націоналістів – лакеїв німецьких імперіалістів» [229]. Тема націоналістичних перевертнів збереглася й у репрезентаціях та інтерпретаціях Музею ВВВ у 1974 – 1981 рр. Проте, судячи із путівників, у побудованій в 1981 р. експозиції про українських націоналістів не йшлося [284]. Отже, на експозиції музею ВВВ українських націоналістів не було всього лиш 13-14 років, при цьому, звісно, пов’язані з ними пам’ятки весь цей час знаходилися у фондах. Отже, нічого екстраординарного в націоналістах у експозиційному просторі не було. Інша справа – це зміст музейних репрезентацій.

Тема українських самостійницьких мілітарних рухів у оновленій експозиції та інших формах комунікації музею 1990-х рр., залишалася затиснутою між напрацьованими раніше радянським та національним українськими наративами.

Однією із тем експозиції Музею ВВВ став визвольний рух в Західній Україні, що «перетворився у жахливу братовбивчу війну» [22, с. 153]. Як бачимо, українські націоналісти в даному контексті розглядалися як «німецькі лакеї». Водночас, така інтерпретація несе в собі деякі субстрати радянської ідеології (хоча, відповідно до запевнень представників музею, відбулося повне очищення від елементів

радянського наративу). По-перше, націоналістичний рух асоціюється саме із Західною Україною (яка, справді, була його епіцентром, проте, діяльність нерадянського підпілля та партизанського руху не обмежувалася цим регіоном). По-друге, самостійницькі рухи призвели до *братовбивчої* війни (це резонує із поширеним радянським гаслом про те, що «бандерівці» «стріляли в спину радянським воїнам»), а отже, і вся відповідальність за негативні наслідки лежить на них. Разом з тим, українські націоналісти, все ж проголошуються учасниками *визвольного* руху, щоправда, не уточнювалося визволення від *кого*.

Гібридна репрезентація дозволяла вибудовувати інтерпретації залежно від політико-кон'юнктурних міркувань. Директор Музею ВВВ О.С.Артьомов, коментуючи протягом 1994 р. у пресі проблему тлумачення діяльності ОУН–УПА, в газеті «Голос України» зазначав, що музейники намагалися дотримуватися об'єктивності, спираючись на документи [19], в газеті «Урядовий кур'єр» зауважив, що в музеї не обійшли мовчанкою «українських *патріотів*, котрі нерідко *всупереч постановам ватажків ОУН–УПА* ставали у ряди борців проти агресора (виділено – Р.С.)» [21], а лівацькому виданню «Правда України» директор музею заявив, що «музей не обійшов стороною і таку непросту проблему як участь в опорі ворогові ОУН–УПА. І на цей рахунок, як і в інших залах, наводяться документи. Нехай відвідувач *сам* робить висновки із наведених фактів *свавілля бандерівських вояк* над мирними *жителями*, так і невиправданих розправ над учасниками *«визвольних змагань»* та їхніми сім'ями органами НКВС (виділено – Р.С.)» [17].

Зауважимо, що остання інтерпретація не була перекрученням журналістів, випадковим висловлюванням або особистою позицією директора музею. Вже у 1997 р., у іще одному лівацькому виданні «Ветеран України», буде вміщено звіт О.С.Артьомова, в якому мова йтиме про те, що на базі Меморіального комплексу – храму солдатської слави проведено міжнародну науково-теоретичну конференцію «Злочинна діяльність ОУН–УПА проти народів України та інших держав» [20].

Відвідувачу Музею ВВВ пропонувалося, ніби, самому скласти уявлення про самостійницькі рухи часів ДСВ та післявоєнного часу. По-перше, варто зауважити, що факти самі по собі не промовляють – вони залежать від інтерпретацій. Якщо музей залишав це право за відвідувачем, то не важко здогадатися, що кожний бачив те, що очікував побачити. Саме на цьому ефекті побудована сучасна пропаганда, котра вміло маніпулює фактами не боячись, що вони розкриють правду. Головне, підготувати до «правильної інтерпретації».

Водночас, коли аудиторії подавалися виключно факти, що відображають «свавілля проти мирного населення», то, насправді, відвідувача схиляли якраз до негативного висновку. В цьому контексті «розправи» НКВС виглядали не як злочин, а, скоріше, як незначне перевищення повноважень або зловживання владою при виконанні справедливого, в цілому, покарання. «Об'єктивності» мав додавати той факт, що дії НКВС були спрямовані також проти сімей учасників руху, але, беручи до уваги підпільний характер діяльності УПА, а також, репресивні збочення сталінського режиму, заходи органів НКВС в рамках цієї інтерпретації виглядають досить органічними. Натомість, О.С.Артьомов не допускав думки про те, що органи НКВС могли діяти й проти невинних людей, які, насправді, участі у наці-

оналістичному русі не брали (нагадаємо про «показ «вигідних» та «невигідних» епізодів історії, задекларований директором музею у спільній з М.В.Ковалем статті [22]»; очевидно, все залежало від вигоди, необхідно лише з'ясувати чиєї саме).

Звертає на себе увагу використання директором Музею ВВВ радянського агітпропівського поняття «бандерівці», яке не відображає реального різноманіття самостійницького руху (хоча, в музейних репрезентаціях можна було віднайти більш складні потрактування цього явища [533]). О.С.Артьомов з обережністю ставився до понять націоналістичного наративу. Наприклад, поняття «визвольні змагання» у його інтерв'ю газеті «Правда України» взято в лапки (зазначимо, що це словосполучення має ряд недоліків, зокрема, полісемантичність слова «змагання», й зараз використовується у науковому обігу все менше, проте, О.САртьомова хвилював також «визвольний» характер боротьби націоналістів). Зрозуміло, що з точки зору ідеології, серед двох визволителів, що боролися між собою, істинним може бути лише один – в даному випадку – переможець, тобто радянська влада. Тим більше, у завершальній фазі свого існування УПА намагалася звільнити Україну від інших визволителів.

В цілому, у питанні інтерпретації українського націоналістичного підпілля О.С.Артьомов більшою мірою покладався на політичні рішення, зокрема, «авторитетної» спеціальної комісії Верховної Ради України [19], діяльність якої, щоправда, не дала результатів [258, с. 8-9].

Окремої уваги заслуговують інтерпретації ОУН–УПА, запропоновані О.С.Артьомовим, що мали більш позитивну тональність. Мова йде про «українських патріотів», які «всупереч постановам ватажків ОУН–УПА» ставали у ряди борців проти агресора. До кінця незрозуміло, які саме випадки малися на увазі, проте з цієї тези можна зробити висновок, що українськими патріотами слід вважати лише тих, хто не підкорявся командирам ОУН–УПА. Всі ж інші, зокрема, й командири УПА, не підлягають віднесенню до категорії «українських патріотів».

На противагу репрезентаціям та інтерпретаціям, які поширював через ЗМІ директор музею, базовий текст екскурсії містив, переважно, позитивну тональність щодо ОУН і УПА. Націоналісти визнавалися учасниками партизанського руху проти нацистів, а самостійницький характер їхньої ідеології, навіть, нівелював «неоднозначні» моменти їхньої діяльності [533, с. 20-21]. Втім, цей текст демонструє, що стратегія репрезентації та інтерпретації теми ОУН і УПА в Музеї ВВВ мала опціональний характер.

Отже, така ситуація спостерігалася в 1990-х рр. Не коректно було б стверджувати, що з того часу репрезентації музею ВВВ не зазнали змін. Все частіше поступки робилися в сторону українського національного наративу. Більше уваги приділялось репресіям, голодомору, «чорній піхоті», соціальним післявоєнним проблемам тощо. Це було спричинено і утвердженням нової дидактичної історії, і зменшенням кількості ветеранів, і послабленням позиції лівих партій, що все більше перетворювалися на проросійські. Проте гібридність репрезентації зберігалася. Г.В.Касьянов звертає увагу на те, що баланс амбівалентного наративу почав порушуватися приблизно з 2004 р. [189, 37 хв.], коли історична пам'ять стала знаряддям електоральної мобілізації.

Під час президентства Ющенка спостерігалося домінування національного наративу, за часів Януковича шальки терезів схилялися до ностальгічно радянсько-проросійського. Проте, як не дивно, на діяльність музею це вплинуло мало. В.Ющенко прагнув примирення ветеранів війни та воїнів УПА, використовуючи майданчик музею для відповідних комеморативних заходів. Проте героїзація, наприклад, ОУН УПА, Шухевича і Бандери, з якого ЗМІ постійно намагалися зробити сенсацію, не було проблемою для музею: можна було трошки змістити акценти і патріоти перетворюються на нацистських лакеїв – і назад (майже як змін голів пам'ятникам – технологія, запропонована Г.В.Касьяновим). Ющенка більше цікавила тема голодомору, яка за радянських часів замовчувалася і, яка, на думку президента, мала більший консолідаційний потенціал для націєтворення. За часів Януковича відбувалися меморіальні маніпуляції із червоним прапором Перемоги, але, знову-таки, це мало зачепило музейні репрезентації. На перший погляд, перевага опціональної гібридної репрезентації в цьому і полягає: вона задає рамки, в яких кожен може знайти щось до душі, а музей залишається потрібним кожній із політичних груп впливу.

В зв'язку з цим, важливо наголосити, що і Ющенко, і Янукович знаходилися в рамках гібридного наративу, який втілювався, зокрема, і в репрезентаціях музею ВВВ. В зв'язку з цим, можна поставити під сумнів думку Г.В.Касьянова про те, що протистояння помаранчевих та біло-блакитних зруйнувало баланс амбівалентного наративу. Насправді, обидві політичні сили продовжували знаходитися в його межах. Сам Касьянов зазначає, що кожен із цих наративів є ексклюзивним, а, отже, вони є несумісними. Водночас, він наполягає на тому, що президент Кучма, «маг і кудесник» [189] історичної політики, уміло суміщав обидва наративи, при цьому, не творячи якогось іншого, а просто перебуваючи посередині гібриду й змішуючи оповіді.

Спеціалісти із інформаційного протистояння в зв'язку з цим зазначають, що «фреймування» дає перевагу тому, хто встановив рамку [354, с.120-121]. Тож, для того, щоб перемогти в інформаційному протиборстві, необхідно зламати «рамку» і нав'язати свою. *Можна лишень уявити, як могла б змінитися ситуація, коли музей не був би співтворцем гібридного фрейму, а запропонував інший*. Не варто переоцінювати роль державних інститутів у формуванні історичної політики, якщо мова не йде про тоталітарну державу. Як правило, вони користуються вже готовим матеріалом. Зрештою, необхідно з'ясувати, хто саме може скористатися із фрейму гібридної музейної репрезентації, і чи можна залишатися в межах гібриду для подолання конфлікту пам'ятей, або ж він сам по собі є джерелом протистояння.

В процесах декомунізації Г.В.Касьянов вбачав повернення до політики маргіналізації радянсько-проросійського ностальгічного наративу та гіперболізацію національного, що набуває все більше радикальних націоналістичних ознак. Проте, припустимо, що дослідник помилився із циклічним тлумаченням історичних процесів. В даному випадку відбувалося дещо інше: нівелювання гібриду шляхом усебічного встановлення національного наративу. Повернення до радянсько-ностальгічного більше не мало відбутися. Промоутери декомунізації розуміли, що залишати гібрид в умовах розгорнутої проти України інформаційної війни більше неможливо, тому його необхідно ліквідувати. Розглянемо детальніше, які для цього були передумови.

Отже, після розпаду СРСР на його території зберегли свій вплив релікти радянської пропаганди, виражені у відповідних наративах та уречевлені у пам'ятках і репрезентаціях. Довгий час вони залишалися, ніби, «сплячими агентами», «консервами» за жаргоном спецслужб і, начебто, не представляли особливої загрози. Але поступово російський політичний істеблішмент прийшов до думки, що «найбільша геополітична трагедія» – крах СРСР був спричинений не внутрішніми чинниками, а зовнішньою пропагандистською роботою. Отже, якщо він спрацював для подолання такого потужного моноліту як СРСР, чому б його не використати проти ворогів Росії. Таким чином, приблизно із нульових років XX ст. панівною російською ідеологією стала тотальна інформаційна війна [354]. Як і завжди, коли комунікація домінує, на перший план виходив не зміст повідомлень, а сам операційний процес їхнього поширення. Ідеології стали не метою, а засобом інформаційного протистояння. Оскільки змісти радянської пропаганди були найбільш пропрацьовані, з огляду на її масивні релікти та через прихильність російської влади до радянської ідеології, обробку якою вони пройшли в молоді роки, було вирішено оптимізувати радянський наратив під російські реалії. Таким чином, радянська спадщина була цілковито освоєна Росією і поставлена на службу в інформаційних кампаніях. Звісно, сюди варто додати також ідеї «руского міра», але, наголосимо на тому, що, за великим рахунком, смисли не мають значення. Головне – оперативна діяльність.

Оскільки чіткої цілі у інформаційної війни немає, крім здобуття перемог у нових і нових сутичках, відпадає необхідність у проектуванні майбутнього. Але для того, щоб все-таки мати певний вектор руху (для оцінки наслідків перемог у протистоянні), ідеологія тотальної інформаційної війни породжує проектування минулого в майбутньому. Іншими словами метою інформаційної війни є відновлення колишнього стану справ (для Росії, наприклад, відновлення світопорядку після Ялтинської конференції). Саме тому особливого знчення інформаційної війни набуває історичний фронт [354].

До оперативних завдань інформаційної кампанії є укріплення цифрового, інформаційного суверенітету своєї країни і поширення хаосу у лігві супротивника. Саме тому формування і використання гібридів на полі супротивника є однією із задач для успішного ведення інформаційної війни.

В контексті ВВВ російська історична політика спрямована на гомогенізацію свого інформаційного простору. Наприклад, мало не на виконання путінської тези про те, що росіяни перемогли б у ДСВ без українців, висловленої у 2010 р. [383], російськими архівістами у 2012 р. було випущено збірку документів під назвою «Українські націоналістичні організації в роки Другої світової війни» [501]. Як бачимо, у пропаганді багато важить схоластика – гра словами. Незважаючи на канонічність для Росії терміну ВВВ, в назві використана ДСВ. Таким чином, той, хто за ВВВ – той «свій», проросійський. А хто за ДСВ – у того немає Вітчизни. Він – ворог. Тим самим, українці були фактично, відлучені від внеску у перемогу в лавах радянської армії. Відтепер ніша українців була звужена до націоналістичного сегменту.

Звертає на себе увагу досить «толерантне», як на зараз, позначення «націоналісти» замість «фашисти». Крім того, у збірках можна віднайти документи, що підтверджують державно-самостійницьке спрямування діяльності ОУН, а не

традиційну для радянської пропаганди оцінку їхньої діяльності виключно як колаборантів – «холуїв», «прислужників» нацистів, «бандитів». Але, все ж, до ототожнення патріотично налаштованих українців із «фашистами» залишався лише один крок. Зрештою, така постановка питання, в умовах загострення протистояння із Росією, що, врешті-решт, вилилося у війну, і самим українцям не залишалося нічого, як освоювати націоналістичну спадщину, що, звісно, також використовується російською пропагандою на свою користь.

Як бачимо, відбулася поляризація гібриду для України і створення формування гомогенного варіанту ВВВ для Росії. Напередодні воєнної інвазії тональність російської пропаганди загострюється. Представники плюралістичного Майдану стають нащадками нацистів [333], МЗС Росії мусує тему колаборації українських націоналістів із нацистами [133]. Як бачимо, російська пропаганда стала на добре апробовані пропагандистські технології, що розглядалися під час аналізу виставки «Партизани України…» майже сімдесятирічної давнини.

Враховуючи наведене, продовження дотримання гібриду в музейних репрезентаціях є, фактично, легалізацією окупації, що, власне, і було однією із цілей російської пропаганди.

У відповідь на це відбувається перейменування музею ВВВ у ДСВ. Закладу повертається етнічний маркер. Але цього недостатньо, бо ДСВ як антипод ВВВ є частиною того ж самого пропагандистського гібриду. Тож заклад заходився опрацьовувати нову концепцію репрезентацій [302]. Приблизно із 2015 р. окремі виставкові проекти в музеї ДСВ присвячуються російсько-українській війні [183, 85]. В зв'язку з цим тодішній президент Порошенко пропонує у 2017 р. розгорнути на базі музею меморіал АТО [541]. В комеморативних практиках, присвячених ДСВ, приймають участь українські ветерани – учасники війни з Росією. Репрезентації, присвячені темі російсько-української війни, активно вдосконалюються і є одним із пріоритетів діяльності музею ДСВ і на сьогодні.

В цілому музейницькі технології досить активно відреагували на воєнні події [373, 564]. Відбувалося також своєрідне музейно-кураторське протистояння, помічене А.Жиляєвим [120]. Він звертає увагу на аскетичну виставку просто неба у Києві під назвою «Присутність». Ця виставка, побудована на демонстрації озброєння та військової техніки, захопленої у російських інтервентів на Донбасі, мала служити речовим доказом російської експансії, яку заперечувала влада РФ. Зазначимо, що демонстрація техніки і зараз здійснюється поруч із музеєм ДСВ, хоча, на Г.Демеля, надмірна увага до ТТХ у експлікаціях та фактична приналежність до великої виставки військової техніки ХХ ст. дещо зменшує ідеологічний посил репрезентації.

Натомість, приблизно в той самий час у павільйоні «Україна» московського ВДНГ було представлено виставку «Речові докази. 365 днів АТО», яка, на думку Жиляєва мала великий театралізований ефект, апелювала до емоцій [120]. Інші дослідники помітили її орієнтованість на дитячу аудиторію [162]. На цій виставці використовувалися радянські музейницькі технології 1920-1930-х рр. [120]. Метою експозиції було підкреслити, що в Україні відбувається громадянська війна, внаслідок якої гинуть невинні люди. Виходило так, що київська виставка була про

«присутність», а московська про «відсутність». В даному випадку все зводиться не до переконання впевненого у власній правоті супротивника, а якомога яснішому означенні своєї позиції. Чіткість є передумовою індукції, спрямованої, насамперед, на уми тих, хто сумнівається або не визначився у проблемі, що є основою пропагандистького наративу.

З досвіду інформаційних воєн [354] випливає, що переможцем із неї може вийти лише той, хто готовий вести її перманентно, зробити власний ідеологічний топос гомогенним і, навпаки, перетворити топос супротивника на гетерогенне сплетіння суперечностей. В зв'язку з цим, діяльність по перемаркуванню та очищенню українського топосу від символів виглядає цілком логічно. Повертаючись до ідеї створити на базі музею ДСВ меморіал АТО, можна сказати, це є давньою та досить ефективною пропагандистською технологією, яка використовувалася ще за радянських часів. В цілому, саме місце, де розміщено музей ДСВ, підштовхує до такого рішення.

Г.В.Касьянов [189, хв. 25] наводить цю реальну місцину (вулиці І.Мазепи та Лаврську, колишню Микільську та Січневого повстання) як приклад збалансованого гібриду (змішаного наративу), котрий є найбільш корисним з огляду на конфлікт, який породжують ексклюзивні наративи. Варто зауважити, що означену ним вулицю – музей наративів – можна продовжити на Північ. Від одіозної «гарматки» на Арсенальній площі відходить вулиця Грушевського (колишня Кірова), котра вливається у Європейську площу (змінювала свою назву безліч разів) і впирається в Український дім (колишній музей Леніна), шо перебуває у безпосередньому сусідстві із пам'ятником міфічних учасників «матчу смерті», лицемірною аркою Дружби Народів та Володимирською гіркою, частина якої була зрізана в ході будівництва ленінського музею.

Касьянов ігнорує ту обставину, що ностальгічно-радянський наратив, на якому дослідник жартома «перепочиває» після подолання націоналістичної вулиці Мазепи, насправді, душить під собою інші наративи. Насамперед, релігійний. Тут радянська ідеологічно-пропагандистська робота мала не лише топонімічний характер, а й була пов'язана із «зачисткою» символічного простору (що, на думку Г.В.Касьянова, завжди має варварську природу). Не ставлячи за мету перерахувати всі знищені храми, варто звернути увагу на те, що за роки радянської влади було цілковито зруйновано більшість культових і світських споруд Микільского монастиря (який давав назву відповідній вулиці), музей Леніна мав «задавити» пам'ятник Володимиру (іронічно, що один Володимир мав здолати іншого), Батьківщина Матір мала «кинути тінь» на Лаврську дзвіницю. Варто також звернути увагу на пригнічення російського імперського наративу з боку радянського. Саме тому комічна гарматка замінила на п'єдесталі не менш шаржевий пам'ятник Іскрі та Кочубею (навіть, незважаючи на їхні зусилля по поваленню влади «націоналіста» Мазепи).

Зазначимо, що радянська влада досягла на зазначених трьох вулицях повної символічної перемоги. Зараз між музеєм Леніна та Батьківщиною-Матір'ю утворився стихійний екомузей політичної культури СРСР. Ще донедавна на довколишніх вулицях можна було зустріти партноменклатурників старого режиму, що жили поруч із роботою і виглядали як живі експонати. З певних традиційних причин, а також виходячи із суто технічної утилітарності – відлагодженого спецзв'язку, охорони та взаємодії

чиновницьких апаратів – органи влади сучасної української держави продовжують перебувати у цьому стихійному екомузеї. Скажімо, Президент Зеленський хотів перенести свою адміністрацію (приміщення ЦК КПУ) в музей Леніна на Європейській площі. Все виглядає так, наче вирватися за межі екомузею радянської політичної культури неможливо: вдається лише переміщатися в його нутрощах.

Звісно, колишня радянська, а тепер українська влада намагалася облаштувати в своїх урядових кварталах новий символічний простір, що більше відповідав би новій ідентичності. Так, музей Леніна став Українським домом. За влучним зауваженням представника радянської партноменклатури та науковця С.Д.Безклубенка, досить дивним є те, що в центрі столиці України, де здавалося б, усі «доми» мають бути українськими, з'явився Український дім, що, на його думку, було калькуванням досвіду «діаспорян» (це слово С.Д.Безклубенко також вважає не зовсім доречним щодо українських емігрантів). Відбулися також вже згадані топонімічні новації, що остаточно завершилися в ході декомунізації. Монумент Слави почав урівноважувати Меморіал Голодомору. Зрештою, у 2020 р. на площі біля музею ДСВ було встановлено найбільший у Європі синьо-жовтий прапор.

Варто зауважити, що поєднання наступних елементів може дати цікаві результати. Перш за все, мова йде про стихійний екомузей радянського урядування, що розмістився на вказаних трьох вулицях. До нього можна долучити музей ДСВ, який уособлює один із центральних міфів радянської громадянської релігії. Крім того, з цим гуртом добре гармоніюють споруди ВДНГ у Києві, де можна було б утворити лапідарій скульптур радянської монументальної пропаганди. До наведеного також варто додати меморіальні музеї, присвячені культурним діячам радянського часу. Внаслідок синтезу цих елементів постане музейний комплекс, присвячений УРСР. Звісно, це лише побіжні соціально-інженерні зауваження.

Справа у тому, що окремі музеї, присвячені ДСВ, не є обов'язковим атрибутом музейних мереж. З іншого боку, враховуючи те, що Україна була «кривавою землею» за висловом Т.Снайдера (наприклад, битва за Дніпро є однією із наймасштабніших в історії усієї ДСВ), й, безперечно, війна сильно вплинула на подальше українське життя, такий музей все ж потрібен нашому суспільству. Але виникає питання, чи можливо створити новий наратив у пропагандистькому середовищі Батьківщини-Матері, якого вкрай складно позбутися попри усі зусилля талановитих фахівців закладу. Чи варто створити цілком новий музей, чи трансформувати музейні репрезентації в інших музеях відповідно до нових інтерпретацій ДСВ? В будь-якому випадку, перетворення музею ДСВ на військово-історичний заклад навряд чи є перспективним з огляду на те, що в Україні вже існує національний музей відповідного профілю. Проте розвиток афганської проблематики, кураторська розробка теми АТО, звісно, є важливим внеском музею ДСВ до спроб розібратися із соціальними проблемами, пов'язаними із явищем війни. Тим більше, що досвід працівників музею ДСВ у цьому напрямку є неоціненним.

Підсумовуючи наведені міркування, варто сказати, що обрані Г.В.Касьяновим вулиці не свідчать про співіснування, чи змішування наративів. Вони є, одночасно, місцем актуального символічного протистояння, а також полем битви, на якому лежать тіла переможених символів. Проте, на відміну від солдат, симво-

лічні трупи можуть оживати. Цьому сприяють, навіть, ідеологічні супротивники. Наприклад, процес декомунізації неминуче тягне за собою актуалізацію забутих радянських символів, в результаті чого постають цілі армії мертвих, а ідеологічне протистояння часто скидається на обряд некромансії.

Таким чином, на практиці виходить, що існування гібридних наративів та музейних репрезентацій хоч і можливе протягом певного часу, проте завжди виливається у загострення конфліктогенності. Отже, технологія корисного гібриду, «змішаного наративу» Г.В.Касьянова не працює. Як вже зазначалося, вона хибує на логічному рівні (варто зазначити, що О.А.Гриценко, один із чільних дослідників історичної політики, неодноразово звертав увагу на утопічність цього підходу – він не можливий ні в теорії, ні на практиці 115, 116). Не можна поєднати дві суперечливі позиції, а саме такими є історичні наративи. Суперечність між ними загострюється в ході численних полемік, в яких оповіді догматизуються. Апологетика домінує над критикою. Отже, з двох суперечливих положень, виходячи із законів логіки, можна вибрати лише одне, або відкинути обидва. Хіба що можна стати на шлях діалектичної логіки, котра вважає синтез суперечностей, в результаті якого народжується щось третє. Проте по відношенню до логіки формальної, традиційної, інтелектуальна спроможність діалектичної логіки є сумнівною [368].

До певної міри погоджуючись із цим, Касьянов пропонує уникати дуалізму й робити наративи максимально плюралістичними. Якщо поділене надвоє розбивається, то поділене на більшу кількість елементів збереже свою цілісність. В цьому є певний сенс. Опціональна система демонструє антикрихкість. Проте в такому випадку елементи мають доповнювати один одного. Водночас, з ідеологічно-пропагандистської точки зору набагато ефективнішою є гомогенізація. А культурно різноманітні (опціональні) суспільства дуже важко побудувати «згори». Це часто випадковий і стихійний процес. Імовірно, музеї, як лабораторії культурних ідентичностей, могли б зробити цей процес більш упорядкованим і швидшим.

Власне, сукупність усіх наративів і являє собою таки інклюзивний ідеал Касьянова. Щоправда, самі наративи часто поділені різноманітними кордонами: державними, етнічними, конфесійними тощо. Проте тут варто звернути увагу на відмінності між інклюзивним (терпимим) та ексклюзивним (некомпліментарним, нетолерантним) наративами, що входять до більш загального наративу. Активні ексклюзивні оповіді все одно будуть утворювати суперечливі опозиції, а отже, підривати цілісність системи загального наративу. В той час як інклюзивні наративи є інтровертними, нейтральними. Зрештою, індукція ексклюзивних наративів починає змінювати інклюзивні. Роблячи ставку на інклюзивність, Г.В.Касьянов пропонує релятивістську позицію: все може бути істинним. Виходить, що одночасно істинними можуть бути уявлення про землю як пласку субстанцію і геоїд. В такому випадку розвитку знання не буде. Навряд чи підхід, відповідно до якого істини не існує, може бути прийнятним. Відтак, буде панувати традиціоналізм.

До речі, м’який, інклюзивний, індиферентний до істинності стан є найбільш сприятливим для атаки з боку ексклюзивних наративів. Це ідеальний стан інформаційної війни. Якщо до істини байдуже, то прийдеться прийняти істину того, для кого вона не є індиферентною. Отже, фактично, Г.В.Касьянов пропонує подолати

інформаційну війну зробивши все для того, щоб вона розгорялася із найбільшою силою. Отже, маємо ще одну суперечність.

В зв'язку з цим, можна зрозуміти міркування Касьянова про разючі відмінності між науковою і афірмативною або дидактичною історією. Справді, *ексклюзивність теорій у науці є передумовою їхнього спростування, а, отже, розвитку знання. В той же час на буденному рівні, ексклюзивність призводить, навпаки, до посилення позицій певної агресивної меншості* [486]. Г.В.Касьянов, в зв'язку із цим, намагається благородно відстоювати плюралізм, відкидаючи істинність, а, разом з ним, і критичний метод, що зберігатиме свою актуальність лише для вузького домену науки. Така інтенція зближує його з К.Поппером, але той рішуче відкидав релятивізм. Натомість Поппер пропонував навпаки витягнути критичний метод з вузької наукової сфери для широкого суспільного застосування, зокрема, як інструмент дискусії.

Проте на практиці очікування обох науковців не знаходять підтвердження. Ізоляція науки призводить до звуження сегменту раціональності в суспільстві, веде до обскурантизму і соціальної деградації, яку довершує інформаційна війна. В той же час, вихід науки із берегів також не може зупинити маніпуляції. Навпаки, науковці, відповідні інститути та інформація починають експлуатуватися пропагандою. Критична дискусія в умовах інформаційного протистояння перетворюється на плебісцит оцінних суджень, особливо, коли представники різних концептуальних каркасів не мають на меті навчитися один у одного. А для цього необхідно бути готовими відкинути свою позицію у разі її спростування. В результаті дискусії, учасники якої лише маніфестують свою точку зору і намагаються нав'язати свій концептуальний каркас попри будь-які, навіть, слушні спростувальні аргументи, нове знання не виробляється. Відбувається лише ідентичнісне перегрупування. Тож необхідно шукати таку соціальну технологію, щоб «війна словами» за виразом Поппера, не доповнювала «війну мечами». Як бачимо, подекуди інформаційна війна, навіть, заступила традиційну, проте це не призвело до зменшення тяжких наслідків від конфліктів. Іншими словами, необхідно якимось чином нейтралізувати конфліктогенність критики, зберігши її функцію спростування. Зробити нетолерантний до теорій плюралізм науки (що не суперечить повазі до особистості науковців, що їх створили), толерантним, але критично налаштованим плюралізмом другого світу.

Ідея збалансованого гібриду, або синтезу ексклюзивності та інклюзивності, більшою мірою, характеризує особистий інтелектуальний і громадський досвід Г.В.Касьянова. Сам він неодноразово зазначав, що в громадському вимірі він постійно стає об'єктом нападок з боку прихильників різних сил, часто протилежних. При цьому у публічних виступах історик намагається бути максимально толерантним, а в ситуаційному аналізі демонструє наукову сміливість, винахідливість та чесність. Отже, сам Г.В.Касьянов є своєрідним гібридом. І його досвід яскраво демонструє, що обрана ним професійна стратегія не дозволяє уникати конфліктів. Це, зокрема, обумовлено тим, що Касьянов, хоч і заперечує гібрид науковця і публічного інтелектуала, або бійця історичного фронту, сам перестає бути істориком завжди, коли потрапляє у поле публіцистики. При чому це не залежить від особистого бажання і самопозиціонування Г.В.Касьянова.

В контексті технологій інформаційної війни, П.Померанцев зазначає [354, 353], що ні за яких умов не можна визнавати, що інформація є зброєю. Інакше ти станеш об'єктом, в кращому разі, суб'єктом, інформаційної боротьби. Проте в руках інформаційних бійців інформація завжди є зброєю. Навіть, якщо цього не визнавати, неможливо уникнути її застосування проти себе. Так само, можна скільки завгодно бути пацифістом і не визнавати кримінал, але злочинцю, що здійснює напад, до цього байдуже. Тож, необхідно здійснювати контрзаходи. Або брати інформацію як зброю, або використовувати інші, ефективніші, засоби, які могли б перевершити бойове застосування інформації.

Наприкінці, варто зауважити, що наведене вище аргументи стосуються й утилітарного використання музею. Звісно, цей заклад можна застосовувати як знаряддя інформаційної війни. Досвід ідеолого-пропагандистського використання музеїв є досить обширним і актуальним. Особливо, враховуючи те, що інформаційні вармонгери намагаються побудувати минуле в майбутньому, а музеї, безперечно, пов'язані з минулим. Але необхідно також брати до уваги, що перемога у інформаційній війні є перемогою архаїки над модернізацією (незважаючи на застосування найновіших технологій комунікації), тоталітаризму над лібералізмом (для захисту інформаційного суверенітету), та комунікації (сигналу, експресії) над смислом.

В іншому випадку, в інформаційному протистоянні не вдасться здобути ініціативу. Залишається тільки відбивати інформаційні атаки, а це означає бути постійно у ролі наздоганяючого. Зрештою, без перетворення на ідеальну модель держави – інформаційного агресора, якими є Росія та Китай, перемогти у інформаційній війні неможливо. Отже, ціна за перемогу у інформаційній війні виглядає неприйнятною з огляду на перспективи суспільного розвитку, удосконалення соціального життя, віри у раціональність та можливість наблизитися до істини. Отже, можна також припустити, що соціально-культурна утилітарність музею як політико-пропагандистського не є найвищою.

Можливо, музей краще розглядати як інститут, який побудує майбутнє з минулого. Це не будуть спроби відродити фантоми явищ, котрі не пройшли випробування часом. А, навпаки, на базі болючого історичного досвіду, в музеї будуть напрацьовані соціальні проекти, що зроблять життя досконалішим. В цілому, людей об'єднує не стільки ідеологія, скільки спільна діяльність по створенню проектів та забезпечення й покращення діяльності діючих інститутів. Натомість, інформаційна війна пропонує об'єднуватися довкола безплідних дискусій, серед яких особливе місце посідають зіткнення на базі минулого, котре неможливо ні змінити, ні відродити. Таким чином, музей може бути корисним для політики, не перетворюючись на політичний інститут. Суто політичне використання музею, в цілому, може завдати більше шкоди цьому інституту, ніж суспільна користь, отримана взамін від його пропагандистської інструменталізації.

Як показало дослідження, самої зміни ставлення до комунікаційних потоків із маніпулятивного на науково-критичне недостатньо, щоб вирватися із фреймів інформаційної війни. Варто шукати інституційне рішення. Можна припустити, що музейницькі технології здатні перевершити засоби інформаційної війни. Для цього музей має виступити носієм і посередником методу наукового критицизму

в соціальних комунікаціях. Таким чином, варто перейти до перевірки медійно-комунікативної теорії музею.

4.2. Медійно-комунікативна теорія музею

До основних дослідницьких проблем комунікації належать: проблема розуміння, проблема пізнання, а також спонукання до дії. Остання проблема розглядалася раніше в контексті інформаційно-пропагандистських технологій. Розуміння і пізнання (научіння) розглядаються в рамках трьох теоретичних підходів до комунікації. Відповідно до першого, комунікація є індиферентною до змісту повідомлення. Її базова формула «medium is a message» М.Маклюена [625, 626, 265]. Застосовуючи цю теорію в контексті музейної утилітарності, приходимо до необхідності з'ясування медійної специфіки музею. При цьому, зміст музейних репрезентацій не повинен мати особливого значення. Основне – це використовувати на повну потужність медійний потенціал музею.

Другий теоретичний підхід передбачає увагу до змісту сигналів, експресивних акцій. В цій іпостасі комунікація виступає, фактично, як процес створення і дистрибуції символів. В зв'язку з цим, цікавим може бути звернення до теорія мемів Р.Докінза [138]. Зрештою, музей, можливо, постає як лабораторія мемів.

Третій, семіологічний підхід, наголошує на особливій ролі інтерпретації повідомлень. Тлумачення можуть бути очікуваними й неочікуваними. Перші виступають як патерни комунікації, що проявляються в мовах. Отже, повертаючись до музею, можна говорити про мову музейних предметів або, ширше, мову музейних репрезентацій. Тож для того, щоб використовувати музеї із найвищою ефективністю треба розробляти цю особливу мову, і зробити її надбанням не лише кураторів та вузьких верств населення, а всього суспільства. З іншого боку, неочікувані інтерпретації часто утруднюють взаєморозуміння. Цей досить популярний напрям досліджень було започатковано Д.Ф.Камероном [574] (хоча ранні згадки про «специфічну музейну мову» зустрічаємо вже у маркистського ученого І.Луппола [1, с. 281]). Положення, розроблені Камероном, не зазнали кардинальних змін в дослідженнях його послідовників. Незважаючи на увагу до смислів, порівняно із першим теоретичним підходом, в рамках семіологічного напряму все одно більша увага приділяється технологіям передачі повідомлення, кодування-перекодування, ніж його змісту.

Враховуючи наведене, перевіримо теорію музею як своєрідного медіуму, і з'ясуємо, чи дійсно за їхньою допомогою цей інститут використовуватиметься із максимальною ефективністю.

4.2.1. Особлива мова музейних предметів та репрезентацій

Якщо розглядати музей як суб'єкт соціальних комунікацій, то основною є проблема розуміння кураторського меседжу. Для її вирішення необхідно розробити такі технології, щоб відвідувачі мали можливість самостійно зрозуміти послання, закодовані в репрезентації. В ідеалі, це має відбувати без додаткових засобів – експлікацій,

екскурсій тощо. Так, ніби предмети промовляють самі собою, і публіка розуміє їх приблизно однаково. Натомість, ситуація, коли кожен відвідувач зрозумів щось своє, і це розуміння не співпадає із кураторським задумом, вважається незадовільною. Те, що відвідувач у своєму пізнанні може піти далі, ніж куратор, ігнорується.

Для того, щоб уникнути різночитань музейної репрезентації, Д.Камерон пропонує розробити відповідний дизайн, доповнити музейну репрезентацію неспецифічними медіа – вербальними експлікаціями, діорамами, фільмами тощо, які допомагають донести кураторське послання. Крім того, екскурсоводи мають чітко дотримуватися кураторського задуму. Дослідник вважає, що предмети, самі по собі, не можуть бути зрозумілі однозначно. Відвідувача треба спрямувати [401].

Камерон переконаний, що для того, щоб зрозуміти кураторське послання, відвідувач має сприймати музейну репрезентацію самостійно, а не у групі. Груповий підхід може бути корисним лише для того, щоб навчити відвідувачів невербальній музейній мові, а далі – кожен має її зчитувати самотужки. В той же час, Камерон слушно звертає увагу на те, що «читання» експозиції не тотожне читанню книг. Учений чомусь вважає, що на відміну від книг, експозиція має нелінеарну будову [574, с. 37]. Зазначимо, що і книгу можна читати із будь-якого місця. Існують люди, що схильні прочитати кінець оповіді одразу. Що вже казати про спеціальну літературу. В той же час, експозиція, зазвичай, має початок і кінець. Лінеарність виставки, зазвичай, означена відповідним маршрутом.

Насправді, проблема дещо в іншому. «Читання» експозиції, зазвичай, не можна відкласти на потім, тому що виставка закінчиться, і повернутися до неї буде неможливо. Лише зрідка деякі фанати відвідують виставки по кілька разів. Здавалося б, інша справа зі стаціонарними експозиціями музеїв, які не змінюються роками і десятиліттями. Незважаючи на це, відвідування стаціонарних експозицій по кілька разів не є поширеним явищем. Незалежно від рівня зануреності у складні кураторські послання (більшість із яких так і залишиться несприйнятими), вважається, що коли відвідувач був на виставці, то він її знає достатньо. Через це куратори часто виявляються розчаровані поверхневим сприйняттям багатошарових смислів, закодованих у їхньому витворі. Природно, що музейники знаходяться у виставкових просторах набагато частіше за пересічних людей. Досвідчені куратори добре знають, що й через роки, блукаючи по експозиції, по якій уже було проведено тисячі екскурсій, і яка не змінювалася протягом років, можна віднайти все нові й нові смисли. Але відвідувача не змусиш настільки заглиблюватися у проблематику, багаторазово відвідувати ті самі зали. Тож, проблема однозначного й швидкого розуміння експозиційного послання стоїть надзвичайно гостро.

Камерон був свідомий того, що один відвідувач може не побачити в експозиції очевидного, а інших побачить те, що не передбачалося. Щоб уникнути цього, публіку треба навчити мові музейних предметів [574, с. 36]. Починати, звісно, краще із дитячого віку. На думку дослідника, неочікувані інтерпретації часто базуються на стихійному освоєнні цієї музейної мови. Тож, набагато краще, аби вивчення мови музейних пам’яток стало основою музейної культури, оскільки вона є необхідною передумовою «прочитання» складних інтерпретацій. В зв’язку з цим, Ка-

мерон наголошує на важливій ролі зворотного зв'язку (feedback) з відвідувачами. Куратори й відвідувачі мають спільно удосконалювати музейну мову.

Фактично, піднята Д.Ф.Камероном проблема мови музейних предметів розпадається на дві. Перша з них – це семіотика культури в цілому. Друга – семіотика візуальної культури зокрема. Наприклад, У.Еко розмежовує текстову та візуальну комунікацію [551]. Дослідник вважає, що, про візуальну «мову» можна говорити лише метафорично [552]. З цього приводу кінематографіст П.Гріневей звертає увагу на шкоду, яку завдає фільмам наративність, засилля текстів [110, 111]. Перенесення текстової семіології на візуальну є небажаним. Тож, кіномитці мають розвивати і формувати відповідну візуальну культуру у глядачів. На думку режисера, деяким людям з дитинства пощастило краще розуміти візуальну культуру, що побудована на високих зразках образотворчого мистецтва. Інші ж все життя перебувають у полоні слів. В зв'язку з цим, цікаво, що сучасні люди, мабуть, які ніколи раніше занурені у тісну взаємодію візуальних та текстових кодів. Особливо, це проявляється у соцмережах, де лонгріди перемежовані із запощеними фото і відео, відкоментованих, в свою чергу, за дпомогою слів і смайликів. Проте, виходячи із міркувань Гріневея, цього недостатньо, бо навряд чи смс-переписку, як і поширення картинок та відео, можна вважати глибоким зануренням у найкращі витвори словесності й візуальної культури. А сучасне кіно не може змінити ситуації через ураження нарративізмом.

Отже, варто поставити питання про те, чи, взагалі, можлива мова музейних предметів. Семіологія, отримавши великі успіхи на літературній ниві, виявляє тенденцію до поширення свого впливу і на інші види мистецтва. Звісно, можна поставити ці успіхи під сумнів. Навряд чи семіологія покращила технологію написання літературних творів. Хіба що мова йде про літераторів-семіотиків на кшталт У.Еко. Семіологічні наукові дослідження, на жаль, часто залишають враження метадескрипції, яка виглядає як епіфеномен. За влучним висловом Талеба, епіфеномени – це те саме, що курси із навчання птахів польоту [485]. Водночас, мистецтвознавство можна розглядати як наукову дисципліну, що розробляє теорію художніх технологій, а також полегшує користування творами мистецтва його споживачам (критика). Розглянемо ці обставини детальніше.

Перш за все, звертає на себе увагу, що чи не найбільшого семіологічного розвитку, крім літературної сфери, зазнала музика. Проте, «письмо» музики – ноти не є тим самим, що «кіномова», котру шукали Дзиґа Вертов, С.Ейзенштейн і, яку так і не вдалося створити, на думку П.Гріневея. Ноти дозволяють, насамперед, зафіксувати музичний твір. За їхньою допомогою можна випукло представити неясні, часто інтуїтивні процеси, що відбуваються в ході створення музичних творів – об'єктивувати музику на рівні з виконанням і записом. Ноти стали мовою музичної теорії, так само як математика – мовою природничих наук. Проте, з точки зору художньої творчості – це всього лиш метамова. Ніхто не насолоджується читанням чи написанням партитур – людям до вподоби творити музику, виконувати та слухати її. Таким чином, не варто очікувати, що оволодіння нотним письмом є достатньою передумовою для успішного музикування або рецепції творів. Зрештою, у музиці не надто переймаються своєю семіологією. Як, власне, і в літературі,

де орудують писемністю, незалежно від того, що про це думають семіотики. Що ж до споживачів мистецьких творів, то навряд чи їм стануть в нагоді складні та малозрозумілі семіологічні праці. Для мистецтвознавців семіотичні конструкції також будуть, скоріше, псевдопідкріпленням їхніх міркувань.

Зрештою, у фізиків є математика, у музикантів – ноти, у гуманітаріїв та літераторів, а також у багатьох представників творчих процесій, – мови (природні й штучні). Разом з тим, у візуальної культури є лише коди, пов'язані із конвенціальним і неконвенціальним використанянм символів, закутим у певний контекст. Необхідно з'ясувати, до чого ближчим є музейна репрезентація. Зауважимо, що експозиція є досить органічним поєднанням текстового та візуального медіумів. Проте, набагато важливішою є та обставина, що *музейна репрезентація є симбіозом науки і мистецтва*.

На куратора лягає функція медіатора між науковою і художньою складовою. Під останньою мається на увазі не твори мистецтва, які складають основу, наприклад, художнього музею, і які часто є частинами зібрання музеїв іншого профілю. Мова йде про те, що пам'ятки в музеї, фактично, мають статус реді-мейдів, а, отже, символів. Якщо б це був суто мистецький твір, то реді-мейди мали б як конвенціональне, так і неконвенціональне пояснення відповідно до виставкового, а, можливо, соціально-культурного або історико-культурного контексту. В цілому, мистецтво більш схильне до полісемантичності, створення нових символів, ніж афірмації конвенціальних значень. Проте, на експозиції пам'ятки мають також функцію свідчень та джерел інформації. На перший погляд, видається що і тут об'єкти відображають певну конвенцію. Але наука розвивається шляхом критики, і, зрештою, руйнування конвенцій. Врешті-решт, однозначного тлумачення пам'яток та їхніх систем, що утворюють кураторське висловлювання, годі очікувати.

Втім, це не означає, що музейна репрезентація не буде зрозумілою без спільного «концептуального каркасу» [363, 365] – єдиної мови музейних пам'яток. Навпаки, К.Поппер стверджує, що саме зіткнення «каркасів» (а не розведення їх по різні боки, чи підкорення домінанті), створює умови для розвитку знання, тому що в основі зіткнення лежить критичний метод, що поруч із методом проб і помилок, є основними у науці й практиці. Отже, якби мову музейних предметів і можна було б розробити, то вона була б зайвою, оскільки саме поєднання різноманітних медіумів може дати цікаві результати. В зв'язку з цим, необхідно підкреслити, що музейна репрезентація не повинна бути візуалізацією, ілюстрацією науки, так само як за Гріневеєм, кіно не має візуалізувати оповідь.

Як вже зазначалося, крім штучних мов, математики, в наукових дослідженнях активно використовуються природні мови, що вважаються менш чіткими і надійними. Схоластика погіршує ситуацію в наукових дослідженнях, фактично, підміняючи їх прелімінарним уточненням термінології, яке затягується на віки. Проте, якщо результати наукової роботи, які викладені у літературній формі, не є цілком задовільними, то чому б не спробувати звернутися до візуальної культури, та ще й залучити мистецькі технології? Саме у мистецтва наука може навчитися плюралізму медіумів, що знайшли своє вираження у різних видах художньої творчості. Крім того, основним завданням гуманітарної науки є теоретична розробка соці-

альних технологій, удосконалення традицій та інститутів. Звертає на себе увагу те, що мистецтво, фактично, працює в цьому напрямі дуже давно, і значно перевершує гуманітарну наукову галузь. Однак, музейні установи на цьому шляху можуть бути більш ефективними за окремі твори мистецтва, тому що вони володіють механізмом верифікації попереднього досвіду щодо інноваційних соціальних технологій, в той час як від мистецьких творів це не вимагається.

Зрештою, навряд чи можна говорити про створення окремої музейної мови. Відповідні візуальні коди розвиваються незалежно від музеїв, хоча, останні можуть зробити важливий внесок у розвиток візуальної культури. Крім того, можна погодитися із Д.Ф.Камероном, що необхідно докладати зусиль до формування відповідної музейної культури. Проте це має стосуватися не лише сприйняття експозицій, а й характеру відвідування музеїв – як в кількісному, так і в якісному відношенні. Публіці треба пояснити, що одне відвідування музею – це серйозний крок на шляху до саморозвитку, плекання інтелігентності, але цього недостатньо для того, що змінитися на краще по-справжньому. Відвідування музею має бути пов'язане із рефлексією, яка базується на методі проб і помилок. Отже, необхідно переглядати експозицію стільки разів, скільки виникає питань в ході міркування. Рефлексії виникають завдяки інтерпретації музейної репрезентації, а не її буквальному «прочитанню». Зрештою, ніякої музейної мови не існує. Є рівень культурного капіталу, і вміння його продукувати.

Для удосконалення відвідувач має стати на дослідницький шлях, вправлятися у інтерпретаціях, помічати те, що інші не бачать, ставити проблеми, які більшість не помічає. В зв'язку з цим, музеї мають змінити свою роботу. Їм варто документувати свої репрезентації у будь-який спосіб: оцифровувати виставки, друкувати каталоги, тощо. За рахунок цього відвідувачі зможуть досліджувати музейницькі твори і після завершення експонування. Критика, навіть, завершених проектів, звісно, чинитиме благодатний вплив на музейну роботу. Документування власної діяльності буде корисним і музеям, оскільки це дозволить їм удосконалювати свої репрезентації.

В ключі наведених міркувань, варто звернути увагу на ту обставину, що музей має одну важливу відмінність від суб'єктів соціальної комунікації, зокрема, ЗМІ. Як і твори мистецтва та науки, музейні репрезентації не створюються через інформаційний привід – лише для скороминущої комунікації. За великим рахунком, об'єкти третього світу, на відміну від комунікативних продуктів, адресовані не лише сучасникам. Належним чином оцінити твори науки і мистецтва можуть лише наступні покоління. І, зрештою, саме вони винесуть вердикт: чи зберігає цей твір свою вагу, чи він був всього лиш мильною бульбашкою комунікаційної піни [485, 486]. Щоправда, тільки-но описаний Ефект Лінді, що базується на темпоральному виживанні об'єктів, діє наосліп. Через це, досить часто деякі автори виявляються незаслужено забутими. Для того, щоб наступні покоління могли розібратися у їхній значущості, твори необхідно зберегти. Власне, музей доповнює Ефект Лінді як щодо історико-культурної спадщини, так і для своїх репрезентацій.

Отже, музейна репрезентація є псевдокомунікативним явищем. Для комунікації вкрай важливою є суб'єкт-суб'єктна взаємодія. В той час як для музейної репрезентації це не так важливо. Фактично, і наука, і мистецтво можуть розвива-

тися «безсуб'єктно». Звісно, багато важить живе виконання (чи то концерту, чи то лекції) перед аудиторією, та одночасна робота багатьох людей (як над науковими проектами, творами мистецтва, так і, зрештою, виставками). Проте це є необхідною передумовою рецепції або втілення твору, але не важить аж настільки для креативної роботи. Має бути взаємодія не стільки людей, як ідей, зіткнення думок, взаємозбагачення. Але це не завжди стосується конкретної міжлюдської взаємодії. Митці взаємодіють із наявною мистецькою спадщино, намагаються її розвинути, розв'язуючи художні проблеми. Вони можуть стосуватися удосконалення виконання, змістового наповнення мистецьких творів, інтерпретаційно-критичного поля, що дозволяє віднайти нові смисли, які попервах не закладалися у твір. Так само і науковці працюють з огляду на наявні наукові проблеми та запропоновані гіпотетичні розв'язання.

Для взаємодії із «третім світом» не потрібно конче комунікувати один із одним, спілкуватися. Тим більше, що таке спілкування є не завжди можливим з об'єктивних причин (не можна задати питання мертвому автору, але цілком реально переадресувати його твору). Зрештою, предметом і дослідницької, і художньої роботи є об'єктивовані твори. Наприклад, Поппер влучно порівнював науковців із будівничими собору, що залишився від попередників [365]. Щодо музейної репрезентації, то з неї так само можуть скористатися люди, які безпосередньо не взаємодіють між собою. Досить часто імена авторів музейних експозицій залишаються невідомими. Виглядає так, що авторство треба називати, з поваги до внеску конкретних людей, але сам внесок не залежить від імен. Зрештою, з комунікативної точки зору, найбільш важливо, щоб музейні репрезентації були максимально відкритими і надійно зафіксованими.

Розглядаючи концепцію музейної мови, варто звернутися до функціональної теорії мови К.Поппера [366]. На його думку, мова має два рівні. Нижчий, примітивний, пов'язаний із «другим світом», де мова виконує сигнальну та експресивну функції. Верхній, складний, що знаходиться у третьому світі, де мова виступає як засіб дескрипції та аргументації. При цьому Поппер наголошує, що саме завдяки дескрипції та аргументації розвивається, мова розвивається як комунікативний засіб. На рівні другого світу мова музейних предметів виглядає жалюгідно. Речі-знаки – це, навіть, не піктограми. З точки зору прогресу комунікативних засобів, музейна репрезентація є відсталою. На жаль, багато хто ходить в музей саме здобути комунікативний досвід – «поспілкуватися» з речами. Звісно, це не надто збагачує відвідувача інтелектуально. Музейна культура, що побудована на інтерпретаціях, значно насиченіша, оскільки дозволяє доєднатися до надбань третього світу.

Втім, у музейництві все ж є метамова. Хоча вона не така вишукана як математика, чи нотна грамота. Йдеться про шифри, що відображають систему обліку. Облікові номери дають цілком однозначну інформацію про місце музейних пам'яток у фондовому зібранні, науково-довідковому апараті музею, рух музейних пам'яток, подекуди, історію їхнього побутування. Як правило, за цими шифрами стоїть проста атрибутивна характеристика об'єкта. Звісно, тут далеко до «кодів», якими займається семіотика. Ця метамова існує для оптимізації практичного викори-

стання пам'яток та їхнього збереження. Однак, не варто надто переоцінювати її в контексті створення музейних репрезентацій.

Тим більше, не треба йти за деякими дослідниками, що за допомого сміливих лінгвістичних аналогій, намагаються надати значущості музейній роботі (насправді, вона цього не потребує). Серед них, наприклад, «мова музею», структурними компонентами якої є: «знаки» – музейні пам'ятки, «словник» – фонди, «граматика» – правила поєднання знаків у тексти (експозиції) [306]. Останнє більше схиляє до «товарного сусідства» у холодильнику. Хоча, звісно, певна дизайнерська логіка у розміщенні пам'яток у експозиційному просторі є. Як і у сховищі, де розташування артефактів здійснюється згідно з умовами зберігання пам'яток, та відповідним кліматичним режимом фондів. Продовжуючи аналогію, можна сказати, що шифри на предметах, за цією логікою, набувають статусу письма. В зв'язку з цим, зазначимо, що музей є соціально значущим і без «мовних» поворотів. Він цілком може обійтися без комунікативних епіфеноменів, дещо незграбно накладених на його повсякденну практику.

Коротко підсумовуючи, варто зазначити, що неоднозначність тлумачення музейних репрезентацій не є його недоліком. Насправді, це перевага, тому що плюралізм інтерпретацій є ґрунтом для виникнення нового знання. Музей також не варто розглядати як суто інтерпретаційний апарат, що дозволяє зрозуміти різноманітні коди-символи. Музей послуговується ними для того, щоб вибудувати міркування щодо певної соціальної проблеми. Власне, контекст міркування прояснює символи, які використовує музей. Робота відвідувача має бути, насамперед, спрямована на реконструкцію проблемної ситуації та перевірку підкріпленості запропонованих в репрезентації розв'язань.

Зрештою, потреби в мові музейних предметів немає. Це поняття може існувати хіба що у вигляді метафори. В створенні репрезентації немає чітких «граматичних правил». Це творчий процес, що спирається на художні, дослідницькі методи і технології, найпершими з-поміж яких є критицизм та метод проб і помилок. Для покращення розуміння кураторського посилу, всі медіа стануть в нагоді. Проте варто дотримуватися симбіозу між наукою і мистецтвом: репрезентація не має підмінятися художньою інсталяцією, а тексти не повинні домінувати, підпорядковуючи собі пам'ятки в якості ілюстративного матеріалу. Скоріше, навпаки, тексти є «ілюстрацією», доповненням, коротким факультативним роз'ясненням до репрезентації.

4.2.2. Музей як лабораторія мемів

Семіологічну позицію можна дещо пом'якшити. Відповідно до традиційної схеми комунікації, що означує комуніканта (творця повідомлення) та реципієнта (на якого повідомлення спрямоване), можна розглядати музей з позиції виробника символів. Подивимося ближче, як у цій іпостасі може функціонувати музей.

Таким чином, можна позиціонувати музей як лабораторію мемів. Це поняття було запроваджене у науковий обіг еволюційним біологом Р.Докінзом [138]. За аналогією із геном, мем розглядається як реплікатор – одиниця культурної інформації, що придатна для багаторазового копіювання. Мемом, на думку Докінза,

може бути наукова теорія, твір мистецтва, крилатий вислів тощо. Докінз наводить як приклад теорію Дарвіна, говорячи про те, що мова йде не про конкретні інформаційно місткі праці засновника еволюційної теорії, а основні ідеї, що були певним чином засвоєні та використані для побудови нових теорій [138, с.297-298].

Концепція Докінза спричинила досить бурхливу критику, зокрема, звинувачення у псевдонауковості [668, с. 664-676]. Першим аргументом звинувачення став закид у неточності поняття «мем». Зазначимо, що спроба уточнити поняття є схоластичним підходом і провокує псевдонауку набагато більше за неясні поняття. Жодне поняття не можна визначити остаточно. Та це і не потрібно: навіть, у буденному житті відсутність точних визначень не заважає повсякденній діяльності. В науці треба виражатися чітко, але не треба переоцінювати роль понять. Крім того, псевдонаука характеризується відсутністю наукової проблеми, а не неточністю, чи неумисними хибами у міркуваннях. Проблема, піднята Докінзом, є цікавою, актуальною та сміливою за своїм охватом: як відбувається становлення культури? Саме такі амбітні теорії, хоч і виявляються зазвичай уразливими до спростування, проливають світло на проблеми, які до цього залишалися непоміченими.

Другий аргумент стосувався недоречності аналогії мему із геном. Сам Докінз попереджав, що це всього лиш метафора. Але, аргумент про недоречність цієї аналогії має слушність. В цілому, аналогії між природою та культурою, вносять більше сум'ятті, ніж розуміння. Отже, звернемо увагу на міркування Докінза враховуючи те, відкинувши біологічні конотації. Тим більше, що міркування вченого, які відображають динаміку культурних процесів, влучно відображають комунікаційний підхід до формування знань, в тому числі, і наукових.

Докінз упевнений, що основною рушійною силою поширення мемів є імітація. Якщо певна одиниця культурної інформації є важливою для певної людської популяції, наприклад, «популяції учених», то вона буде множитися і розповсюджуватися на усіх можливих носіях: починаючи від мізків дослідників і закінчуючи жорсткими дисками комп'ютерів. Дослідник вважає, що відкрита ним закономірність визначає не лише живучість наукових теорій, а також поширення релігій, та бурхливе розповсюдження новин, рекламних повідомлень, моди тощо. Сталість одних мемів та мінливість інших Докінз пояснює тим, що, наприклад, представники релігії займають штучним добором необхідних мемів, в той час як інші циркулюють більш стихійно. Крім того, релігія утворює мемкомплекси, використовуючи різні медіуми – тексти, музику, образотворче мистецтво, архітектуру, традиції, звичаї, обряди тощо.

Як бачимо, Докінз, що є одним із популяризаторів науки і раціонального мислення, фактично, дійшов до того, що наукові теорії розвиваються через імітацію. В цілому, цей підхід може мати рацію в сферах суспільного життя поза наукою. Наприклад, Талеб звертав увагу на те, що живучість ідеї обумовлена живучістю її носіїв [485, 486]. Але раніше вже зверталася увага на те, що розвиток ідей у науковому світі та у повсякденності відрізняється. Справді, повсякденне знання визначають меми, що краще копіюються, поширюються і поєднуються з іншими мемами. Натомість розвиток науки не обумовлюється «важливістю» мемів для «популяції науковців», наслідуванням та імітацією (одним словом, не пояснюєть-

ся за допомогою біологічних вульгаризацій). Наукове знання прогресує завдяки застосуванню методів проб і помилок та критицизму, що спрямовані не на реплікацію, а, навпаки, спростування існуючих «мемів». Іншими словами, в науці не перемагає книжка, що має більше тиражів, а гіпотеза, що є кращим наближенням до істини.

Не варто також антропологізувати втілення наукового знання. В науці більшою мірою покладаються на об'єктивовані носії, відчужені від мізків учених. Прогрес науки не базується на передачі інформації із вуст в уста. Звертає на себе увагу те, що живучість релігії обумовлена не лише щоденною пропагандою, а, власне, «мемкомплексом» з «третього світу» (священні тексти та мистецькі твори), а також соціальними інститутами й традиціями. Пропаганда лише черпає інформацію із третього світу, не створюючи нічого нового.

Отже, Р.Докінз поширив продуктивну теорію мемів на культуру, комунікацію та соціальну інженерію. Але його концепція більшою мірою працює по відношенню до «другого світу» – домену комунікації. В зв'язку з цим, не дивно, що мем має ще одну біологічну аналогію – вірус (наприклад, віральне поширення інформації), а на сьогодні мемом називають веселі картинки із інтернету, перепощені (репліковані) багато разів. Це символи із неглибоким смислом, який припасовується до майже будь-якої ситуації. Таким чином, за допомогою теорії мему Докінз розкрив динаміку комунікативних процесів – перманентного доцільного і стихійного множення символів. Чи менш глибокий смисл мему, тим легшим він є для реплікації. Для здобуття популярності треба досягти найвищого рівня примітивності. Саме тому «меми» теорії Дарвіна, про які веде мову Докінз, можуть набувати вульгаризованої, спрощеної форми. Так само і щодо теорії Ейнштейна, багато хто вважає, що її суть зводиться до того, що «все відносно», в той час як, насправді, мало хто розуміє цю теорію.

Повертаючись до музею як виробника мемів, а то і їхньої лабораторії, варто зауважити, що музей не підходить на цю роль. Меми виробляються в ході комунікації. Вони утворюються зі смислових запозичень із третього світу, і препаруються, копіюються, поширюються, утворюючи замислуваті колажі, й втрачаючи свою смислову вагу в процесі обігу. Для мемів найголовнішим є довговічність, поширеність і точність копіювання. В контексті комунікації ці принципи треба дещо переформулювати. Мем повинен бути сталим і захищеним від змін (критики). Також він повинен мати передумови для швидкого поширення і утворення констеляцій з іншими мемами. Крім того, він має бути непереобтяжений інтерпретаціями, позбавлений полісемантичності та гіперконтекстуальності для однозначності сприйняття. Мало хто задумується над тим, що, скажімо, меми свастики, чи пентаграми можуть тлумачитися по-різному й мають глибоке семантичне коріння.

Музеї не відповідають окресленим вимогам, що висуваються до «лабораторій», «ферм», «заводів» тощо по виготовленню мемів. По-перше, музейництво побудоване довкола перманентної критики пам'яток, що руйнує їхні контексти, ускладнює інформаційне поле, зрештою, унеможливлює «полегшення» змісту, необхідне для мемів. По-друге, музей не здатний швидко поширювати меми, з чим добре можуть впоратися, скажімо, Інтернет, чи телебачення. По-третє, музей ство-

рює особливі контексти в репрезентаціях, ускладнюючи процес компіляції мемів. Таким чином, якщо музей і може розглядатися як лабораторія, то, в будь-якому випадку, не комунікаційна.

4.2.3. Museum is a message

Як було з'ясовано, музей, насамперед, пов'язаний із творенням смислів. В той же час, для процесу комунікації вони не є аж надто суттєвими [405]. В зв'язку з цим, необхідно перевірити, чи є музейний інститут цілком чужорідним у процесах соціальної комунікації, чи він, все-таки, може виконувати особливу комунікативну функцію.

Теорія комунікації, що зосереджена більше на тому, що відбувається із повідомленням, ніж на його змісті, була запропонована М.Маклюеном. Її суть виражається формулою: «носій (посередник) є посланням» («medium is a message») [625]. На перший погляд ця формула виглядає як гра слів, яку можна інтерпретувати довільно. З іншого боку, її важливість полягає у тому, що М.Маклюен відокремив продукти «третього світу» від процесу комунікації.

Маклюен стверджує, що кожна нова комунікаційна технологія може корінним чином трансформувати існуючі соціальні відносини. Як приклад, учений наводить винайдення електричного світла або, вужче, – лампочки, котру він називає чистим носієм без будь-якого змісту. В цілому, для Маклюена розширення комунікаційних можливостей полягає у зростанні швидкості переміщення об'єктів у просторі (будь-чого: людей, повідомлень, певних матеріальних об'єктів) та їхнього розповсюдження. Можна говорити про те, що у розумінні дослідника поняття комунікації є синонімічним до поняття сполучення.

Як вважає Маклюен, відбувається щось на зразок природного відбору медіа: новий засіб комунікації несе у собі усе найкраще від попередніх (наприклад, писемність містить у собі попередній медіум – усну промову), але перевершує своїх попередників у здатності розширювати природні можливості людини у обміні повідомленнями. В зв'язку з цим, музейна комунікація для Маклюена не є чимось екстраординарним. Але музей як метафора постійно фігурує у його міркуваннях. Дослідник порівнює подорож автодорогою із спогляданням музейної експозиції. На його думку, літак, котрий значно розширив можливості переміщення у просторі, позбавив архаїчні сухопутні шляхи їхнього основного призначення, надавши їм нового (екскурсійного?) значення [625, с. 107].

В контексті зазначених аналогій, розглядаючи медійні властивості фотографії, Маклюен стверджує, що увесь світ став чимось на зразок музею з якими люди вже стикалися на фотографіях. Отже, музей виступає як інститут, до якого звертаються для підтвердження інформації, отриманої раніше з інших медіа. Цей процес підтвердження для Маклюена є чимось факультативним і вторинним. На думку ученого, «навіть музейні куратори часто віддають перевагу кольоровій фотографії, порівняно із автентичними об'єктами» [625, с. 219].

Виходячи із міркувань Маклюена, Паркера та Барзуна [626] можна зрозуміти, що, з позиції комунікації в музеї, важливим є не сам автентичний об'єкт, а спосіб

його трансмісії за допомогою інших медіа, зокрема, фотографії. Іншими словами, нові медіа настільки розширили можливості розповсюдження попереднього медіуму (пам'ятки), що зробили його другорядним з точки зору комунікації. Маклюен послуговується метафорою А.Мальро про «музей без стін», який став можливим завдяки фотографії. Науковець вибудовує наступний ланцюжок аналогій: телефон – промова без стін, фонограф – музика без стін, електричне світло – простір без стін, фотографія – музей без стін [625, с. 313].

Незважаючи на застарілість музейного медіуму, він все одно перебував у дослідницькому полі М.Маклюена і, особливо, Х.Паркера, що виступили як співавтори декількох теоретичних робіт, та здійснили ряд практичних проектів [11]. Паркер, що був куратором і музейним дизайнером, намагався відшукати місце музею в новій комунікативній парадигмі. Для концептуалізації музею як особливого медіуму, ним було запропоновано відмовитися від «книжкового» розуміння музейної репрезентації, посилити інтерактивну взаємодію з відвідувачами, активно застосовуючи нові мультимедійні технології [11, с. 132-133]. Таким чином, пропонувалося «омолодити музей» новими медіумами, й, зрештою, інтегрувати його у передові тренди комунікативного розвитку. Це мало запобігти елімінації музею та посилити його утилітарну значущість в нових умовах.

Попри те, що, судячи із бурхливого комунікаційного розвитку, музей вже давно мав зникнути, він все одно залишається актуальним. Навіть тоді, коли музей не іде шляхом активного застосування новіших медіумів. Це штовхає дослідників до пошуку пояснень такого стану справ. Наприклад, М.Геннін підходить до розуміння музею з позиції медіа-археології [603]. Це поняття є досить розмитим і різними медіа-археологами трактується по-різному. Проте, як можна зрозуміти із міркувань М.Геннін, та обставина, що музей завжди був місцем зіткнення і взаємодії різних медіумів, якраз і дає йому можливість лишатися актуальним. Більше того, він виступає як медійна лабораторія. Тому дослідження цього інституту є важливим для розуміння ситуації із розвитком медіа. Ця теза зберігає своє значення як з історицистського боку: медіа-археологи за даними медійних залишків пробують пророкувати майбутнє соціальних комунікацій, так і з позиції поелементної інженерії – конструювання нової медіа-реальності. Крім того, Геннін, як і інші дослідники комунікації, наприклад, У.Еко [553], звернула увагу на реактуалізацію деяких архаїчних форм комунікації та медіації. Скажімо, ідея кунсткамери (предтечі музею) якнайкраще була втілена Інтернетом [606]. Звідси, можна припустити, що найкраща форма втілення музею як медіуму ще попереду.

Передбачити напрями використання музею в рамках соціальної комунікації намагається М.Кастельс [404, 578]. Спираючись на методологію М.Маклюена про кардинальні соціальні зсуви, що тягнуть за собою нові комунікативні технології, дослідник звертає увагу на інверсію звичного поняття «віртуальна реальність». Комп'ютерні технології й електронні мережі призвели до появи «реальної віртуальності» – системи, в межах якої сама реальність (тобто матеріально-символічне існування людей) суцільно занурене у віртуальні образи. Люди все більше інтегруються у віртуальні оболонки, які врешті-решт, і стають новими середовищами буття [578].

Ці міркування М.Кастельс використовує для того, щоб роз'яснити парадокс сучасної соціальної комунікації: незважаючи на бурхливий розвиток засобів, що оптимізують спілкування, спостерігається взаємовідчуження людей, розуміння один одного стрімко знижується, стає все менше речей, які б об'єднували спільноти. Це спричинено тим, що «реальна віртуальність» дозволяє гранично персоніфікувати процес комунікації, зводячи до мінімуму взаємодію між її учасниками. Щоб розв'язати цю проблему, Кастельс вважає за необхідне вироблення нових «комунікаційних протоколів», за допомогою яких можна пробити інформаційно-комунікаційні «бульбашки» й відновити нормальне спілкування між людьми.

На думку дослідника, одне із провідних місць серед цих протоколів обіймає мистецтво. А музеї, в свою чергу, акумулюють і презентують твори мистецтва. Отже, музеї запозичують комунікативні технології мистецтва, інституалізують їх, і використовують у більш широкій соціально-комунікативній перспективі. Таким чином, як вважає Кастельс, музеї постають як системи збереження, обробки та передачі потенційно *інтерактивних* культурних меседжів у визначеному контексті [578, с. 4]. Під інтерактивністю дослідник, імовірно, розуміє здатність до спільного сприйняття, чи удосконалення музейної репрезентації, навіть, без особистого контакту. Щось на зразок вже згадуваної метафори Поппера про «будівничих собору».

Музейна репрезентація передбачає обов'язкове заглиблення, серйозних інтелектуальних зусиль, пов'язаних із розумінням запропонованої інтерпретації. Для найрозумніших – її перетлумачення і створення нового знання. Незважаючи на це, вона містить у собі необхідні, переважно, візуальні медіуми, що стискають інформацію. Вони близькі для сучасних людей, котрі схильні колекціонувати символи, зміст яких згодом можна буде розкрити. Проте символи, якими насичені соціальні комунікації, досить часто виявляються порожніми. Тож за символічним нагромадженням, на жаль, не наступає смислове збагачення. Натомість музеї пропонують символи, насичені смислами. Як можна зрозуміти з міркувань Кастельса, саме смисловий дефіцит і породжує ускладнення взаєморозуміння. А музеї спроможні його подолати.

Крім комунікативних протоколів, на думку М.Кастельса, музей також може прислужитися для вирішення проблеми «atemporal time». Цим поняттям дослідник позначає зсуви у відчутті часових змін. Насамперед це проявляється у «компресії» та «прискоренні» плинності часу. Кастельс говорить про те, що сучасні технології дозволяють зробити за лічені хвилини те, на що раніше були потрібні роки. Зрештою, люди більшу частину свого життя проводять в некреативній бездіяльності. Вони стають об'єктами інформаційно-комунікаційних потоків, що марнують вільний час людей. В зв'язку з цим, поширюється відчуття втрати сенсу життя. Натомість, музеї спроможні, принаймні, повернути відчуття часу, а отже, і відновити порушену особистісну самоідентифікацію. Крім того, музей дає можливість повернутися до «спільного часу», що також є передумовою взаєморозуміння.

Говорячи про відновлення музеєм явища темпоральності, Кастельс також відзначає, що музеї обов'язково мають бути містком між історичною традицією та проектами майбутнього [578, с. 6]. Таким чином, на перший план виходить музеєфікація сучасності для позитивного перебігу історико-культурного процесу

в майбутньому. На думку дослідника, музей має не лише архівувати, а й формувати порядок денний, зберігаючи тісний зв'язок із життям.

Третя важлива соціальна проблема, яку, на думку Кастельса, може розв'язати музей – це «простір потоків». Фактично, мова йде про втрату суспільством просторових координат. Поняття «простір потоків» стосується важливих глобальних центрів прийняття рішень, фінансових операцій, творення економічного, соціального, символічного, культурного капіталу. Як приклад, дослідник наводить провідні фінансові ринки, серед них Нью-Йорк, Франкфурт, Лондон. Кожен із них, звісно, має географічну прив'язку, проте засоби комунікації екстрагують фондові біржі від їхнього територіального оточення, створюючи особливий «простір», який утворений сильними професійними зв'язками. Ці глобальні простори, що мають сильний вплив у планетарному масштабі, натомість, характеризуються слабкими локальними зв'язки зі своїм «оточенням». Отже, існує тенденція створення чогось на зразок глобального простору. В його межах учасники комунікації, незалежно від країни перебування, відчувають себе у звичній атмосфері. Кастельс вважає, що ця тенденція, знову-таки, може мати негативні наслідки для взаєморозуміння людей, оскільки цілі простори і спільноти опиняються на задвірках глобальних процесів, на які не здатні вплинути. Через це багато людей втрачатимуть контроль над власним життям.

Музей може слугувати містком між глобальним і локальним, елітарним та егалітарним. Як приклад, вчений наводить музей Гуггенхайма у Більбао, що є частиною глобальної музейної корпорації та, водночас, справляє цілющий вплив на громаду міста.

Отже, *музейні комунікативні протоколи є технологією, що тримають світ купи. Музей дає можливість взаємодіяти безлічі «концептуальних каркасів»*.

На перший погляд, ідея дефрагментації суспільства виглядає перебільшеною. Розвиток Інтернету (точніше, «всесвітньої павутини», робота якої базується на гіперпосиланнях) показує становлення найбільш універсального медіуму, який настільки досконало сполучає людей, як ніколи досі. Незважаючи на те, що дію «інформаційних бульбашок» важко заперечити, люди, все ж, не підійшли до тієї небезпечної межі, коли вони більше не зможуть спілкуватися один із одним. Через це, прогнози Кастельса, висловлені двадцять років, можуть здатися гіперболізованими. Якщо так, то й ніякої видатної медійної ролі у музею немає. Всі комунікативні проблеми будуть розв'язані за допомогою Інтернету. В цілому, це підтверджується теорією Маклюена. Інтернет зміг абсорбував усі інші медіа (в тому числі і музеї), зробив максимально швидким процес поширення інформації, нівелював часові й просторові перепони.

На фоні Інтернету музей, знову-таки, постає чимось архаїчним. З'ясуємо, чи насправді це так, та чи не володіє музей тими властивостями, що є недоступними Інтернету.

Виходячи із теорії трьох світів К.Поппера, можна побачити, що Всесвітня павутина має лише опосередкований зв'язок із першим – фізичним – світом. Цей домен представлений у Інтернеті не безпосередньо, а чимось на зразок «аватарів». Крім того, знання третього світу витискається комунікацією. Люди зайняті мно-

женням практично позбавленого сенсу комунікативного контенту, який Інтернет зберігає. Тим самим, люди все менше є «будівничими собору знання», а є учасниками глобального форуму, на якому дискусії проводяться заради самих дискусій. Істина оголошується неможливою, тому її пошуки розглядаються як марні. В такому випадку, ніякого знання із комунікації не утвориться.

Отже, бачимо ознаки роз'єднання трьох світів К.Поппера. Другий світ домінує і, зрештою, підміняє собою реальність. Таким чином, мова йде не про велику кількість розмежованих інформаційних «бульбашок», про які міркував Кастельс, а одну велику бульбашку, в якому знаходиться людство, що втрачає останні зв'язки з дійсністю. Можна припустити, що цей процес матиме вкрай негативні наслідки, тому що можливості адаптації людства до оточуючих умов зменшуються, спліт трьох світів, надмірна віртуалізація роблять світ надмір крихким [485].

З іншого боку, таке бачення світу може видатися перебільшеним. К.Поппер пропонує мислений експеримент, що показує умови, за яких людські цивілізації може настати кінець [366]. Дослідник пропонує два сценарії. Перший передбачає знищення усіх артефактів (перший світ) та суб'єктивних умінь їхнього використання (другий світ). Натомість третій світ лишиться неушкодженим «бібліотеки і наша здатність вчитися, засвоювати їхній зміст вижили» [366]. Цього, на думку Поппера, було б достатньо для того, щоб, хоч із великими труднощами, знову запустити процес розвитку цивілізації. Відповідно до другого сценарію, крім першого і другого світів, гине й третій. В другому випадку, як зазначає Поппер, «відродження нашої цивілізації не відбудеться протягом багатьох тисячоліть», тому що все треба буде починати спочатку. Поштовхом до нового розвитку може бути лише якась випадкова ситуація.

В зв'язку з цим, припустимо, що виживання бібліотек як нагромаджень носіїв із інформацією третього світу не є критично важливим. В цілому, Поппер і музеї розглядає як бібліотеки, тільки із гіршим довідковим апаратом. Отже, якщо збережуться цифрові носії – цивілізація відродиться. До цього варто додати, що і знищення музейних пам'яток не буде аж таким критичним, оскільки залишаться їхні цифрові копії.

Розглянемо концепцію оцифровки культурної спадщини та завантаження її в Інтернет як заміну відповідним інститутам, спираючись на емпіричні дані. Розглянемо ситуацію зникнення музеїв на прикладі одного закладу – Національного музею у Ріо-де-Жанейро, що був знищений пожежею у 2018 р. Лихо призвело до майже цілковитої втрати музейного зібрання, що нараховувало 20 млн. пам'яток. Для порівняння уся державна частина Музейного фонду України налічує 11,6 млн. пам'яток [287]): за кількісними показниками, зникла музейна спадщина двох Україн. У матеріалах, присвячених цій події [див., наприклад, 52], було зроблено висновки, що крім цілком очевидного збільшення державного фінансування й посилення ефективності безпекових заходів, варто інтенсифікувати *оцифрування* пам'яток. Загальновідомо, що не всі музеї охоче йдуть на цифрове копіювання своїх пам'яток. Проте коли фонди бразильського музею були знищені, заклад звернувся до широкого загалу з проханням надіслати матеріали втрачених об'єктів музею (в тому числі, цифрові). З цього випливає, що якомога швидше переміщення світових

музейних зібрань в оцифрованому вигляді до Всесвітньої павутини є найкращим варіантом розв'язання проблеми збереження культурної спадщини.

Ці міркування знаходять багато підтверджень. Наприклад, завдяки наявності в Інтернеті значної кількості фото, вдалося зробити якісні цифрові реконструкції [612] рухомих і нерухомих пам'яток Близького Сходу, знищених ІДІЛ. Отже, можна говорити про те, що музей, в такому випадку, буде відігравати рольне не більше ніж сховища страхових копій, а усю медійну роботу музею візьме на себе Інтернет. Глобальна спільнота краще розбереться зі своїм надбанням, ніж окремі музейні заклади.

Вектор цього дискурсу можна продовжити, і уявити, як саме буде розвиватися музейництво у мережі.

Традиційно, творенням певного контенту займають окремі соціальні групи, що виокремилися в ході розподілу праці. Але сучасні технології дозволяють всім брати участь у творенні смислів. Відсутність монополії на трактування явищ оточуючого світу, позбавляє верстви, що займають продукуванням символів, ексклюзивних інструментів. Це дозволяє не лише оптимально використовувати інтелектуальні ресурси усього світу, а й уникнути зловживання владою над спадщиною, яка є у музеїв, подолати «професійну змову експертів», що полягає у маніпуляції масами.

Як наслідок, найбільш продуктивним видається розвиток музею за «вікі-моделлю». На думку Талеба, ця модель має стати основною у формуванні суспільного знання [485]. За допомогою «вікі» можна зруйнувати шкідливі суспільні відносини, при яких інформація перебуває у «володінні» певних авторитетних інститутів – наукових співтовариств, ЗМІ тощо. Ідея вікі-моделі полягає у тому, що будь-яка особа, що користується Інтернетом, дотримуючись певних правил, може долучитися до формування загальнодоступного інформаційного тезаурусу. Характерним прикладом імплементації цієї ідеї є Вікіпедія.

Поняття «вікі» було запроваджене У.Каннінгемом для технології вільної співпраці програмістів по створенню баз даних, або програмного забезпечення. Спочатку мова йшла про обмін ідеями між програмістами, синергія яких формувала цілісний контент, створений не окремими авторами, а їхньою своєрідною спільнотою (не плутати із чатом, який просто відображає хід дискусії, а не творить цілісний корисний контент). Слово «вікі» походить із гавайської мови і означає «швидко» (вікі-вікі шатлами гавайці називали автобуси, що курсують між терміналами аеропорту).

Каннінгем (разом із Бо Леуфом) виділив наступні ключові атрибути «вікі» [677]:

1. Запрошення широкого кола користувачів – не лише експертів – до редагування або ж створення будь-якої сторінки через спеціально утворений сайт. Для цього користувачеві достатньо звичайного браузера.

2. «Вікі-сторінки» мають бути змістовно пов'язані між собою та з іншими сайтами із використанням технології гіперпосилання. При цьому, користувач має бачити які сторінки існують, а які пропонуються до створення.

3. «Вікі» не характеризується старанно опрацьованим експертами закостенілим контентом, створеним для випадкових пасивних відвідувачів. Ця модель заохочує залучення відвідувачів (користувачів) до перманентної спільної роботи із наповненням вікі-сторінок для їхнього перманентного покращення.

4. «Вікі-моделі» створюють середовища, що є компліментарними до помилок, пропонуючи, натомість, дієві механізми їхнього оперативного виправлення.

Дослідники звертають увагу на «еволюційну» природу вікі-ресурсів: певні сторінки зникають, їх місце займають нові, деякі «мутують». В результаті такого природного «приладжування» контент покращується [677].

Зазначимо, що ідея самоорганізації інклюзивного експертного середовища для «вікі-моделей» не одразу була усвідомлена і сприйнята схвально. Найбільш успішний вікі-проект – Вікіпедія, насправді, є побічним продуктом Нупедії. Остання задумувалася як багатомовна онлайн-енциклопедія. Робота над нею передбачала роботу із експертними середовищами, які мали бути поділені на два великих табори – творців контенту та його редакторів. Проте, Нупедія зростала дуже повільно, а експерти – «наукові авторитети» – не виявляли особливого бажання приймати участь у розробці її контенту. Тим більше, було дуже складно виявити «потрібних» експертів, яких би «схвалили» інші експерти. До того ж, сама ідея охопити усіх експертів, на практиці не спрацьовувала.

Тоді, Д.Вейлз, керівник проекту (котрий до того спеціалізувався на порносайтах), вирішив ризикнути, й виклав онлайн Вікіпедію, яка задумувалася як «чернетка» для створення витриманих за усіма енциклопедичними нормами статей у Нупедії. Засновник Вікіпедії зранку з подивом побачив, що звичайні користувачі Інтернету заходилися створювати контент онлайн-енциклопедії. Незважаючи на побоювання Вейлза, що Вікіпедія породить інформаційне «сміття», цей проект виявився набагато успішнішим за основний, швидко набуваючи популярності. В результаті самоорганізації, виникла антикрихка інформаційна вікі-система, яка входить до десятки найпопулярніших сайтів у світі. Символічно, що після неочікуваного успіху Вікіпедії, один із її ідеологів (провідний експерт) Л.Сенгер покинув проект, вважаючи верифікованість контенту онлайн-енциклопедії недостатньою. Отже, навіть, один із натхненників Вікіпедії не до кінця зрозумів інноваційності свого дітища.

Ідея Вікі-музею знайшла поширення серед користувачів Вікіпедії вже у 2007 р. Невідомий представник із Австралії (країні, у якій діджиталізація і доступ до оцифрованих даних є поширеним трендом) висунув пропозицію викласти у Вікіпедію фотографії музейних предметів, що зробить їх доступними для усіх [678]. За відповідними посиланнями мала б бути розміщена інформація про артефакти. На думку користувача, такий сайт міг би замінити ілюстровані каталоги.

Інші користувачі досить прохолодно поставилися до ідеї, не вбачаючи необхідності у створенні окремого вікі-проекту й запропонували скористатися наявними можливостями Вікіпедії (Вікісховищем, Вікіджерелами, або Вікіданими).

Дехто пропонував створити віртуальні експозиції, що містили б зображення артефактів, споряджених оповідями (stories) та описами (descriptions). Окрема мова йшла про категоризацію відповідних вікі-матеріалів, а також підтвердження автентичності зображених пам’яток від музейних установ. Інші користувачі звертали увагу на відмінність між Вікіпедією та цифровим представленням музейних практик. Останні передбачають велику кількість медіа файлів (відображення предметів, а також пояснень до них у відео, звуковій та текстовій формі) для того, щоб максимально імітувати

присутність у музеї. Крім того, вбачалося необхідним, щоб відвідувач вікі-музею не втрачав можливості слідувати традиційним формам музейного споглядання – «мандрувати» за хронологічними, географічними орієнтирами.

Дискусія точилася досить мляво між 2007 та 2009 роками і поновилася лише в 2016 р. За цей час у базах даних Вікіпедії (Вікіданих) з'явилися зображення із атрибутивним супроводом (приблизно як у інвентарній картці або паспорті) з колекції Музею Бойманса ван Бенінгена в Нідерландах [678]. Проте, цей проект не задовольнив прихильників ідеї вікі-музею.

Одне із останніх побажань в дискусії стосувалося того, щоб не розв'язувати проблему вікі-музею за рахунок інструментів Вікіпедії, а застосувати вікі-модель як таку. На думку одного із дописувачів [678], вікі-музей мав би бути великим освітнім інструментом, який би об'єднував розрізнені сторінки, на яких би містилися медіа файли із артефактами та мінімальною кількістю роз'яснювальних текстів, щоб не створювати перепон для плинного руху відвідувача через значну кількість сторінок (як по залах музею). Цей віртуальний музей міг би поділятися на окремі відділи (наприклад, ботаніки, зоології, музики – будь чого). Як бачимо, в основу покладалася класифікація пам'яток, що відсилає до кунсткамерної теорії музею. Крім того цей музей мав передбачати інструменти активної взаємодії із відвідувачем. Отже, ідея вікі-музею ще не була відділена від віртуальної імітації аналогових музейних форм з чітким розмежуванням куратора і відвідувача. В той час як вікі-модель цю грань стирає.

В дискусії також міститься інформація про реалізацію ще одного проекту вікі-музею, здійсненого Палацом витончених мистецтв у Ліллі на базі Вікіпедії. Цей проект має багато спільного зі згаданим вище голландським відповідником (також без ефекту «проходження залами»).

З одного боку, учасники дискусії [678] відчували, що просте завантаження описаних і оцифрованих артефактів не створює якогось особливого музею. З іншого боку, далі цього не пішов жоден із реалізованих проектів. Причиною цьому, на нашу думку, є те, що відчуття «музейності» в учасників дискусії було інтуїтивно-ауральним, і не пов'язувалося з особливостями діяльності музею як інституту. Крім того, відчувається брак чіткого розуміння відмінностей між вікі-моделлю як ідеєю, її конкретними втіленнями (Вікіпедія), і традиційними практиками діджиталізації музейних зібрань.

У збірнику «Міжнародний посібник із музейних досліджень», присвяченому медіальності музею та його взаємодії з іншими медіа, мова йде про те, що технології дозволяють позбавити музеї ексклюзивного права на експертну думку. Наприклад, за допомогою соціальних медіа будь-хто може інтерпретувати музейні пам'ятки, й ці інтерпретації можуть набути більшого поширення, ніж інтерпретації музейників, в «оперативному управлінні» яких перебуває пам'ятка [604]. В цілому, дослідники констатують, що музей дуже тісно переплітається із найрізноманітнішими медіа-явищами, в результаті чого спостерігається своєрідна дифузія, коли медіуми взаємопроникають та видозмінюються, набуваючи нових форм. Проте, проблемі взаємодії музейної репрезентації та вікі-моделі окремої уваги приділено не було.

В цілому, взаємодія інтернет-технологій та музеїв традиційно вбачається в оцифруванні пам'яток, «заливанні» їх у мережу, де інтернет-користувач сам вирішуватиме, що із ними робити. Зокрема, формувати власну віртуальну колекцію (подібно до плей-листа) або й експозицію (як би це не виглядало). Користувач може займатися науковими дослідженнями, використовуючи оцифровані пам'ятки як джерела наукової інформації. Для менш досвідчених поціновувачів цифрової спадщини залишалося «розшарювати» пам'ятки, або ж висловлювати свою думку від побаченого на «стіні» обговорення артефактів, чи створювати глибокодумні пости у соцмережах. Загалом, музей розглядається «цифровиками» лише як сховище пам'яток, яке треба зробити доступним кожному. Проте, доступність не є достатньою передумовою для побудови музейної репрезентації. Хіба що хтось проголосить, що відтепер кожен є музейником (певні спроби були [649]), і забезпечить ці поширенням фахової музейної культури.

Бачення музею як сховища, що потребує діджиталізації, пропонує Google Art Project, який розміщує пам'ятки та робить 3-D відтворення виставок та експозицій. Щоправда, останнім часом Гугл вимагає доповнювати їх досить розлогими експлікаціями, що важливим кроком на шляху до цифрової форми музейної репрезентації. Існують також інші інтернет-платформи, які акумулюють файли із зображеннями пам'яток, під егідою різних Інтернет-проектів. Подекуди, оцифровані пам'ятки супроводжуються фаховими коментарями. Досить часто, онлайн-проекти здійснюються під егідою впливових музеїв – Метрополітен та МОМА у США, Рейксмузеум в Нідерландах тощо. Хоча, кожному із них далеко до матеріальної та організаційної спроможності Гугла. Але у будь-якому випадку, все зводиться до завантаження у мережу якомога більшої кількості фото. Чим більше файлів у мережі – тим відкритіший музей. Втім, музейництво в цій діяльності все одно не проступає.

Розглянемо шляхи синтезу музейно-кураторської діяльності та вікі-моделі. До певної міри, музейні репрезентації вже і так будуються за цим патерном, тому що і наукова, і художня творчість, як вже згадувалося, є спільним «будівництвом собору» і кожен може долучитися до нього. Але все-таки, не кожен може прийняти участь у створенні будь-якої репрезентації, хіба що запропонувати свою. Все популярнішою стає професія незалежного куратора. В той же час, крім поганої монетизації, представники цього фаху стикаються із тим, що так чи інакше їм треба працювати із музеями, що, фактично, володіють колекціями. Тож, інститути можуть встановлювати обмеження і впливати на зміст репрезентації, що значно звужує «суверенітет» незалежних кураторів.

Проте, із розвитком технологій, музеї можуть створювати особливі віртуальні платформи для того, щоб залучити всіх бажаючих до творення музейного контенту. Результати роботи на цьому віртуальному майданчику могли б залишатися в онлайні, або, зрештою, включатися до «аналогових» репрезентацій закладу. При цьому, роль музейного працівника аж ніяк не нівелюється – просто музейництво перестає бути привілеєм лише «кадрових» музейників.

Музеї можуть так і не наважитися на створення таких цифрових платформ. Також заклади цілком мають право не вважати за потрібне забезпечувати оцифрованим матеріалом сторонніх осіб (бо ж для відвідувачів, в тому числі, віртуальних, музеї

достатньо відкриті). Крім того, музеї повноважні наполягати на обмеженому використанні своїх репрезентацій (не пам'яток), посилаючись на захисті авторського права та інтелектуальної власності. Але, навіть, за таких несприятливих обставин, все одно, рано чи пізно, більшість пам'яток буде оцифрована й опиниться у мережі. Про що свідчать відповідні тенденції. В цілому, навряд чи протистояння вільному цифровому використанню спільного культурного надбання є перспективним.

Розглянемо ближче вікі-музей як віртуальний інститут. В основі музейного кураторства лежить пам'ятка. Але музейницька робота в онлайні полягає не лише у категоризації файлів із пам'ятками, або ж відображенні (фотофіксації) виставки тощо. Смисл музейництва полягає у тому, щоб виражати певні ідеї, що дозволяють ставити або (і) розв'язувати проблеми, базуючись на методології наукової та художньої творчості, опредметнюючи кураторський задум за допомогою пам'яток. Отже, вікі-музей являтиме собою сукупність музейницьких творів (не музейних пам'яток), відкритих для редагування, й творцями контенту виступатимуть не лише експерти-музейники.

Цей патерн передбачає вільне утворення зв'язків між темами. В цілому, має бути якомога менше перепон для вільного колажування, застосування методу проб і помилок, наукового критицизму і, що важливо, створення нового знання. У цій точці ідея вікі-музею та Вікіпедії розходяться. Вікіпедія не передбачає творення нового контексту, й вимагає спиратися на вже створені поза нею джерела. В той же час, вікі-музей може передбачати спільне творення репрезентацій, подібно до роботи над комп'ютерними програмами зі спільним ядром, що є значно ближчим до ідеї вікі, запропонованої У. Каннінгемом. І саме у цьому пункті оприявнюється комунікативна природа Вікіпедії, що використовує інформацію, запозичену із третього світу, та музеями, котрі створюють нове знання. При цьому, контент Вікіпедії, звісно, є набагато ціннішим за беззмістовні теревені, що зафлудили середовище Інтернету.

Отже, перспективи вікі-музейництва як соціального інституту виглядають дуже обнадійливими. За його допомогою відбудеться консолідація музейних репрезентації минулого, розрізнених поміж традиційними аналоговими музейними інститутами. Проблема обмеженості музейного зібрання (для роботи із вікі-музеєм можна використати будь-які пам'ятки, незалежно від того, до якого музейного зібрання вони належать) буде подолана. Крім того, музейницька культура набуде значного поширення, збільшиться кількість музейних фахівців, інтелектуальний потенціал зросте й використовуватиметься ефективніше. Співпраця між музейниками стане прозорішою. Недостатньо талановиті та працелюбні музейники самі собою відфільтруються. До того ж, музейницька репрезентація у формі вікі може розв'язати багато проблем пов'язаних із історичною свідомістю: дефальсифікувати й деполітизувати минуле, зорієнтувати у хаосі історичної інформації, обсяги якої неупинно зростають, а також стати основним джерелом про суспільний досвід. Нарешті, громада, у широкому сенсі цього слова, отримає право вільно користуватися своєю спадщиною, оволодіє своїм минулим, і, що найважливіше, майбутнім, уникаючи шкідливого впливу різноманітних посередників.

Але ці багатообіцяючі картини майбутнього можуть бути спростовані критикою. Перш за все, незважаючи на небувалі до цього можливості для дослідження,

Інтернет-простір виявився благодатним місцем для обскурантизму. Деякі дослідники помітили тенденцію, що фахове, експертне знання стало не таким затребуваним [307]. В мережі більшою довірою користуються лідери думок. І якщо вони вдаються до трансляції відверто лженаукових поглядів, це не лише не відваджує їхніх прихильників, а, навпаки, робить прихильність достатньою підставою для того, щоб вважати лженаукову концепцію не гіршою за інші, в тому числі, наукові. З іншого боку, приклад Вікіпедії демонструє, що, все-таки, можна створити запобіжники організаційного і технічного характеру проти цієї негативної тенденції. Можливо, причина також у тому, що більшість «редакторів» Вікіпедії схильні покладатися на раціоналістичну традицію.

В умовах, коли нове знання не створюється, а всього лише переупорядковується, може з'явитися тенденція до посилання на авторитетів. Звісно, такий підхід є далеким від наукового. Проте, з критики авторитетності, скоріше, скористається лженауковий тренд, котрий спирається на маніпулятивні інформаційні технології. Науковий метод, натомість, може протиставити лише сумнів, невпевненість, обмежене знання, перевагу спростування над апологетикою, надійність лише відкинутих теорій, а не нових висунутих гіпотез. Це хибно інтерпретується як слабкість науки, незважаючи на прогрес знання, що відбувається завдяки науковому методу. Зрештою, сильні сторони науки використовуються проти неї самої, роблячи її позицію слабкою перед маніпуляціями. В той час як використання маніпуляції проти маніпуляції, яке взагалі несумісне із наукою, не дає подібного ефекту: маніпуляції підсилюють одна одну, формуючи, як наслідок, антинауковий світогляд інформаційного протистояння.

Третій світ К.Поппера, справді, є цілком автономним – це об'єктивовані твори, насамперед, науки і мистецтва, абстраговані від процесів їхнього створення і, за великим рахунком, носіїв. Проте існує ще одна об'єктивована і цілком автономна сфера. Вона також формується за принципом «будівництва собору» і К.Поппер звертає на неї увагу, коли визначає конгломерат проблем гуманітарної науки. Мова йде про світ соціальних технологій, традицій та інститутів. Умовно назвемо його «*четвертим світом*», оскільки він є незалежним від інших, хоча й вступає з ними у взаємодію (жоден зі світів не є цілком ізольованим). К.Поппер схильний відносити соціальні інститути до третього світу, або ж окремо виділяти твори мистецтва та суспільні заклади у четвертий (п'ятий, шостий) [358, с. 89]. Але це виглядає не зовсім коректно. Третій світ – це продукти інтелекту в об'єктивованій формі. Натомість четвертий підтримується за рахунок безперервної діяльності. *Якщо третій світ – це теорія, то четвертий – емпірика*.

Особливість четвертого світу полягає у тому, що він досить погано представлений у об'єктах третього світу, зокрема, гуманітарних науках. Його досвід згенеровано, власне у соціальних технологіях, традиціях та інститутах, але недостатньо осмислено. Отже, повертаючись до мисленого експерименту Поппера, треба зауважити, що зі зруйнуванням четвертого світу, його буде важко відновити, навіть за рахунок третього (власне, Поппер і сам не заперечує його [364, с. 177]). А цивілізаційний процес відкотиться далеко назад. До-речі, концепція автономного четвертого світу показує логічну неспроможність інституційного анархізму, так само, як і очищення «майданчика» для

будівництва нового знання. Якщо для того, аби покращити пізнання знищити всі уявні знання, то навряд чи слід очікувати бурхливого розвитку. Навпаки, треба буде заново відновлювати те, що є. Так само і з інститутами, технологіями і традиціями. У разі їхнього цілковитого скасування необхідно буде все починати заново. Таким чином, не варто елімінувати інститути без украй нагальної потреби. Краще їх модернізувати відповідно до суспільних викликів.

Четвертий світ, фактично, не входить в інформаційний кокон Інтернету, який прагне поглинути все довкола. Беручи до уваги те, що музей – це соціальний інститут, ми підходимо до висновку відповідно до якого Інтернет не може утворити аналог цього закладу, хоча й може віртуалізувати музезейництво, емансипувати його із використанням вікі-моделі.

Звісно, можна, наприклад, Фейсбук або Гугл розглядати виключно крізь призму тенденцій розвитку комунікації та мережі, але, цей погляд відвернутий від проблем, спричинених тією обставиною, що за названими інтернет-ресурсами стоять корпорації. І те, що М.Цукерберг є власником контрольного пакету акцій свого дітища, робить його чимось на зразок диктатора мережевого світу і, зрештою, дає йому владу над багатьма інститутами, в тому числі, державними, але вже у світі реальному.

Існує точка зору, що Інтернет є ідеальною платформою для зіткнення концептуальних каркасів. Проте в самій мережі є тенденції, які мають протилежні наслідки. Їх можна назвати ефектом «агента Сміта» – на честь персонажа трилогії «Матриця». Цей герой в третій частині кіносаги повністю поглинає віртуальну реальність, створюючи загрозу і для світу машин, і для світу людей. Він робить безліч власних копій, перетворюючи довколишню реальність на свою фрактальну самоподібність.

В світі Інтернету ця, на перший погляд, фантастична ситуація проявляється наступним чином. Первісно, мережа була територією цілковитої анонімності та плюралізму. Саме такою її задумував Т.Бернерс-Лі, один із фундаторів Всесвітньої Павутини. Проте з появою соцмереж, користувачі були поставлені в умови, коли вони добровільно, або й проти волі, почали завантажувати особисті дані у мережу. Крім того, їхня поведінка почала регламентуватися. На сьогодні, ці тенденції посилюються. Таким чином, винило щось на кшталт загального стандарту, спільного концептуального каркасу, який шкодить розвитку, зокрема, прогресу знання. Імовірно, саме через це Т.Бернерс-Лі негативно висловлювався про соцмережі вже більш-ніж десять років тому [49].

Те саме можна сказати і про Гугл, якому вдалося сформувати окрему культуру взаємодії з Інтернетом, стати на цьому шляху монополістом, і поглинути найпопулярніші ресурси мережі, щоб контролювати популярний контент, фіксувати запити, таргетувати і, зрештою, отримувати надприбутки. Зауважимо, що при цьому корпорації експлуатують не стільки віртуальне середовище, скільки цілком реальне соціальне. Крім того, алгоритми, які застосовують наймогутніші інтернет-компанії, також уніфікують інтернет середовище, а, разом з ними, й смаки, громадську думку, попит тощо. Здається, що інтернет-комунікація надала можливість спілкуватися без посередників, чому особливо радіє, наприклад, Н.Талеб. Але, насправді, посередники нікуди не ділися – їх місце зайняли технічні засоби, зокрема, боти.

Таким чином, в соціумі, особливо із лавиноподібним розповсюдженням Інтернету, все гостріше відчувається потреба у інституті, що слугував би майданчиком для зіткнення різноманітних концептуальних каркасів, а не їхньої уніфікації. Цю функцію може виконувати музей, поєднуючи різноманітні напрями науки, всі види мистецтва (безпосередньо в репрезентації проявляються реді-мейди, інсталяції, певною мірою, дискурсивні практики та дизайн; все інше мистецтво постає у вигляді пам'яток), текстову і візуальну комунікацію, аналогові форми контактів, і, звісно, Інтернет-технології. Музей, в цілому, досить індиферентний до комунікативних процесів, він може підлаштуватися під найрізноманітніші медійні моделі. Крім того, від недоліків сучасності його рятує толерування деяких застарілих комунікативних форм.

В зв'язку з цим, зауважимо, що стрижневим компонентом інтернету є комунікація – зв'язок між серверами. Якщо зв'язок втрачається, фактично, непотрібними стають і сервери. Вони не здатні до саморозвитку. Натомість музеї, у які б комп'ютерні мережі вони не об'єднувалися, при будь-якій втраті зв'язку все одно функціонуватимуть, тому що вони, насамперед, пов'язані з третім світом. Музеї і надалі вироблятимуть нове знання. Отже, ці інститути мають високу стресостійкість, їх не можна вивести із ладу, наприклад, через пошкодження кабелю. Про переваги і недоліки збереження інформації на цифрових і аналогових носіях мова вже йшла раніше.

Повертаючись до Музею в Ріо-де-Жанейро, варто зазначити, що тяжкість втрати обумовлена не лише величезним масивом пам'яток, що згоріли. І, навіть, якби вони були цілковито оцифровані, це не зарадило б справі. Пожежа знищила, насамперед, інститут, що був найстарішим науковим закладом країни. Звісно, музей продовжить працювати. Тим більше, що приблизно десять відсотків колекції збереглося. Проте, інституційні традиції, які пов'язані із музейними репрезентаціями, відновити буде вкрай важко. Імовірно, серйозного удару було завдано пам'яті закладу. Непоправної шкоди завдано також науково-дослідній роботі, тісно пов'язаній із атрибутивною та інтерпретаційною діяльністю. Навряд чи, в контексті обсягів втрат, можна говорити про посттравматичне зростання установи. Тож, бразильська культура втратила, насамперед, ефективний інструмент виробництва культурного капіталу, що, зрештою, серйозно вплине на перспективи цивілізаційного розвитку країни, хоча це й не буде помітно одразу.

Підсумовуючи, зазначимо, що без музейного інституту три світи будуть роз'єднаними, навіть за наявності розвиненого Інтернету та інших комунікативних технологій. Якщо музеї зникнуть, навіть, за умови всезагального оцифрування пам'яток, буде досить складно виробляти із культурної спадщини культурний капітал, необхідний для суспільного розвитку. За рахунок діджиталізації, можна зберегти музейницькі технології, популяризувати музейну культуру, але не створити повноцінну онлайн-копію музейного інституту. Його зв'язок із першим, третім та четвертим світами субституювати неможливо. Поза музейним інститутом, використання безмежної кількості терабайтів оцифрованих пам'яток, має не так багато опцій. Особливо, це стосується пересічних користувачів мережі, яким залишається лише посвайпати оцифровані артефакти на своєму гаджеті (не довго). Тож, музей дещо виходить за межі медійно-комунікативної теорії. Вона не здатна

описати шляхи найбільш ефективного використання цього закладу. Насамперед тому, що музей не легковажить смислами, на відміну від інших суб'єктів соціальних комунікацій, котрі лише імпортують із третього світу інформацію у вигляді мемів, полегшують їхню змістову ємність для більш зручного копіювання, компіляції та поширення. Якщо і можна говорити про музей як медіум або ж про «музейну комунікацію», то лише метафорично і через те, що він єднає галузі пізнання, артефакти, і, зрештою, людей для того, щоб утворити нове знання, яке зможе розв'язати нагальні соціальні проблеми.

4.3. Ринкова теорія музею

Ринкова теорія набула великої популярності, з одного боку, через небажання дотувати музеї, а з іншого, – в зв'язку з тим, що суспільство ринкових відносин врешті-решт приходить до капіталізації сфери культури. А значить, музеї мають адаптуватися до ринкових умов. Вони є прагматичними і досить жорстокими: учасники ринку, що мають низьку «продуктивність», під якою в умовах капіталізму розуміється отримання додаткової вартості, підлягають елімінації «невидимою рукою».

Водночас, скільки б не говорилося про те, що музей має ігнорувати капіталістичні правила гри, що він вищий за погоню за прибутками, реальність невблаганна, й наука має враховувати її. Можливо, саме економічна ефективність є синонімом соціальної утилітарності музею. Таким чином, лише ставши на шлях адаптації до ринкових умов, музей може забезпечити своє інституційне майбутнє.

Р.Сіїл вважає, що музеї є важливим підґрунтям для капіталізації креативних індустрій, проте самі по собі ці заклади не здатні бути прибутковими організаціями. Проте, з огляду на їхню соціальну та економічну важливість, музеї заслуговують на субсидування [384, 466, 467].

Д.Хезмондалш, котрий присвятив свої дослідження [531] культурним індустріям зазначає, що культура творить тексти (в широкому розумінні цього слова), символи та досвід. Поняття «культурні індустрії», залежно від контексту, означає комодифікацію, масову дистрибуцію, капіталізацію виробництва культурного продукту. Хезмондалш не виділяє окремо музейну індустрію, хоча вона й виробляє тексти, послуговується символами і надає можливість здобути особливий досвід (як поверхневий сигнальний, так і інтелектуальний). Поширення музейницьких текстів та пов'язаних із ними символів може здійснюватися масово через віртуальні виставки, друковану продукцію, сувеніри, нові та старі медіа. Проте Хезмондалш відмовляє музеям у статусі індустрії через те, що «відтворення» відбувається тут напівпромисловими або непромисловими методами. Він зазначає, що: «виготовлення, демонстрація та продаж творів мистецтва (живопису, інсталяцій, скульптур) кожен рік приваблює величезну кількість грошей … проте відтворення тут обмежене, якщо, взагалі існує» [531, с. 29].

Зауважимо, що, наприклад, монтування експозиції може відбуватися промисловими засобами. Інформаційні продукти, до яких належать і твори мистецтва, можна створювати на замовлення (комодифікація). Музейницькі продукти, на-

приклад, друковані каталоги, рештою, все, що можна перенести на цифрові носії й тиражувати в будь-якій кількості (дистрибуція).

На перший погляд, пам'ятки не підвладні штучному відтворенню. Вони накопичуються, ніби, стихійно, з плинністю часу. Проте фахівці у сфері культурного надбання можуть звернути увагу на ту частину артефактного світу, яка до цього не вважалася значимою з історико-культурної точки зору. Тож, екстенсивне розширення можливе. Фактично, музейники виробляють пам'ятки. Але, навіть, за тієї умови, що загальна кількість пам'яток усього світу була б обмеженою, все одно немає достатніх підстав відмовляти музейництву у статусі культурної індустрії. Наприклад, ніхто не наважується говорити про те, що видобувній промисловості не притаманний індустріальний характер, хоча корисні копалини коли-небудь вичерпаються. До того ж, на відміну від нафти чи газу, одну й ту ж пам'ятку можна використовувати, а, отже, і продавати необмежену кількість разів.

Хезмондалш відносить до культурних індустрій маркетинг та рекламу, проте, залишається незрозумілим, в чому полягає промисловий характер роботи рекламіста. Зрештою, аргументи Хезмондалша проти віднесення музеїв до сфери культурних індустрій виглядають не надто переконливими. Проте, можна припустити, що дослідником запропоновані хибні атрибути культурних індустрій, і його дефініція не зовсім коректно відображає механізм їхнього функціонування.

Зазначимо, що у жодній із творчих сфер, які зазнають капіталізації, насправді, немає індустріалізації у прямому сенсі слова. Поняття «культурна індустрія» є метафоричним. Будь яка сфера, де працівники не є взаємозамінними, та їхню продуктивність неможливо виміряти кількістю одиниць продукції за відрізок часу. Рівень капіталізації культурної сфери визначається здатність підприємств експлуатувати креативних працівників, які збільшують додаткову, а й додану вартість [466, 467]. Хезмондалш слушно вважає, що культурним продуктом є «смисл», а не річ. Проте капіталізація відбувається саме під час уречевлення цього смислу, його тиражування і поширення. У тому випадку, коли неможливо продавати «копії» досить складно отримувати прибутки від культурного продукту. Хіба що за умови його масового споживання можна зробити це непрямо – за рахунок реклами, з чого мають зиск успішні блогери-мільйонники у Ютубі, чи Інстаграмі. На думку С.Годіна, прорахувати, який культурний продукт монетизується, а який ні – неможливо [104].

У музеїв же монетизація досить банальна: вони продають квитки, сувенірну продукцію, можливо, отримують зиск від готельно-ресторанної інфраструктури, якщо вона створена при закладі. В деяких країнах музеям можна уподібнюватися до галерей і торгувати предметами колекції. На відміну від університетів Заходу, при музеї не стали на шлях використання ендаументів. Всі інші надходження не мають ринкової природи. В цілому, більшість музеїв, в тому числі, найбільших, не можуть похвалитися не лише прибутками, а й самоокупністю. В яскравих звітах про фінансову успішність музейних установ не беруть до уваги тієї обставини, що заробітна плата співробітників, інфраструктурні витрати покриваються за рахунок державних, комунальних коштів, або пожертв. Хоча, звісно, від підприємливості музейників залежить рівень додаткових надходжень, які можна використати на проекти, що не передбачені постійними статтями фінансування.

Автор праці, присвяченій «споживанню історії» [599], Ж.де Грут розглядає музейну комерцію в контексті організації торгівлі «минулим» у спеціальній товарній формі (мова не йде про продаж пам'яток). Науковець вважає, що відвідувач, з одного боку, може купити собі частину спадщини у вигляді сувеніру, а з іншого, отримує певний стандартизований досвід перебуваючи у музеї, що обмежує просвітницький потенціал музейництва. Судячи з усього, Де Грут схиляється до думки, що стандартизація, спричинена комерціалізацією, збіднює досвід відвідувача. З іншого боку, бажання задіювати всі можливі джерела прибутку, сприяє багатократному покращенню доступу до музейних пам'яток. Отже, ринкове використання має амбівалентний характер.

З різкою критикою комерціалізації музеїв ще в середині XX виступав Ж.Базен [569], котрий вважав, що ринковий підхід, хоч і «відбере» найбільш життєздатні музеї (він вважав, що таких більше всього знаходиться у США), проте навряд чи це піде на користь музейній справі у глобальному масштабі. К.Шуберт звертає увагу на те, що музей «перетворившись на чергову галузь культурної індустрії … не лише відмовився від своїх керівних принципів – він … перевернув їх з ніг на голову. … Змістив увагу з освіти на розвагу … » [548, с. 185]. Ще перед тим, Р.Краусс була впевнена у тому, що новий музей буде мати більше спільного із Дісней-лендом, ніж із доіндустріальним музеєм [617, с. 17].

Отже, ринкова теорія музею має багато переконливих критиків, інші дослідники не вважають ідею капіталізації музею чимось поганим, проте не впевнені, що ця інституція, взагалі, може існувати в гармонії з ринковими відносинами. Виникає парадоксальна ситуація, при якій існує волюнтаристська думка, що музей може бути, принаймні, самоокупним. Більше того, існують заклади, наприклад, музей Гуггенхайма в Більбао, які досягають успіхів на шляху до капіталізації (хоча не у всіх представників мережі Гуггенхайма справи йдуть однаково добре [548]).

На противагу цьому, К.Волш вважає, що капіталізація історико-культурної спадщини призвела до відчуження минулого досвіду від його «споживачів», а ринок всього лише поглибив цей процес [676]. Але майже ніхто не говорить про те, що капіталізація музею неможлива не лише з етичних, чи світоглядних позицій, а з суто прагматичної точки зору. Іншими словами, музеї не можуть бути успішними капіталістичними підприємствами. Натомість, прихильники капіталізації не йдуть далі опосередкованої капіталізації музейного продукту за рахунок туризму та пересічного продажу квитків. При цьому, дискусія точиться довкола того, чи нормально продавати квитки платниками податків, коли музей уже і так профінансовано з цих самих податків. Або чи не спричинить безкоштовний вхід оказію, коли відвідувачі будуть приходити у музей погрітися, сховатися від дощу або просто попатякати, замість вивчати музейну репрезентацію [493]. Якщо спиратися на емпіричні дані [див., наприклад, 455], які свідчать про те, що музейна справа в актуальних умовах не є прибутковою, то ринкову теорію музею можна вважати спростованою. З іншого боку, необхідні можливості й передумови можуть з'явитися у майбутньому. Тож ринкова теорія може бути реабілітована за допомогою нових гіпотез. Щоправда, емпіричні підтвердження або спростування її можуть з'явитися лише пізніше.

Розглянемо детальніше напрями можливої постановки музею на ринкові рейки. Перш за все, подивимося, що власне є предметом капіталізації культурних цінностей. При цьому, необхідно враховувати, що мова не йде про деградацію пам'яток у антикваріат. Виходитимемо із того, що музейні пам'ятки є ресурсом музею по створенню культурного капіталу [69]. Проблема полягає лише у з'ясування механізмів його подальшої конвертації у капітал економічний і навпаки.

Ще у 1928 р. Е.Бернейз (засновник PR як окремої професійної галузі) звернув увагу на те, що поза увагою музейників залишається потенційно найбільш вигідна (як з позиції посилення інституційної впливовості, так і з фінансової точки зору) сторона їхньої діяльності. У своїй книзі «Пропаганда» він зазначає, що: «Нью-йоркський музей «Метрополітен» справедливо гордиться тим, що у 1926 р. в ньому побували 1,25 млн. відвідувачів; … вважає своєю перевагою проведення спеціальних лекцій, … пишається тим, що комерційні фірми використовують експонати для роботи в області прикладних мистецтв, … Але цим проблема не вичерпується… Не можна оцінювати музей по кількості відвідувачів. Мета музею – не лише приймати відвідувачів, але й представити … свою тему перед спільнотою, якій він служить … Чи не буде краще, коли музей … розповість про значення [пам'яток], щоб ця оповідь дійшла до публіки» [48].

Бернейз вважає, що досягти цієї мети музей може двома шляхами. Перший – розвивати в суспільства візуальний досвід, так, щоб пам'ятки стали частиною повсякденного життя. Для цього він пропонує наповнити ринок предметами, які б точно або у загальних рисах відтворювали пам'ятки із фондових зібрань (ширше за сувенірні магазини). Цікаво, що в Україні було кілька скандальних ситуацій, коли художники намагалися використовувати принти музейних пам'яток у своїх виробах, з продажу яких вони сподівалися отримати прибуток. В ході дискусії лунали заклики поважати авторське право музею, хоча жодного такого права щодо пам'яток музей не має. Більше того, музеям не варто надто педалювати цю тему, бо у них можуть виникнути ускладнення із використанням власних фондів, з огляду на власників авторського права та їхніх наступників. Дехто досить слушно вимагав для музеїв чогось на зразок інституційного роялті, бо ж заклад докладав протягом багатьох років зусилля по збереженню пам'ятки. Подекуди лунала думка, що варто збільшити розмір плати за перефотографування пам'яток, які встановлюються відповідною урядовою постановою.

Більш компромісно налаштовані захисники музейних прав скромно звертали увагу на те, що автор принта має вказати, з фондів якої установи походить пам'ятка. Виходячи із концепції Бернейза саме останні знаходилися найближче до істини. Не варто заважати віртуальному поширенню пам'яток за межі музею. Таким чином, елементи музейної репрезентації можуть бути доведені, навіть, до тих, хто ніколи не відвідуватиме музей. Тож, цим інститутам треба докласти всіх зусиль, щоб у громадськості сформувався стійкий асоціативний зв'язок між пам'яткою, яка зображена, наприклад, на футболці, та музеєм, до фондів якого вона належить.

Другий шлях формування необхідного клієнтського середовища, на думку Бернейза, полягав у тому, щоб дати людям смислові орієнтири (наприклад у мистецтві), цілеспрямовано формувати їхні смаки. Як тільки це вдасться зробити, і му-

зейні репрезентації стануть важливим елементом громадської думки, конвертація культурного капіталу в економічний відбудеться сама собою. В цьому випадку, Бернейз розглядає музей як пропагандистський інститут (проте це мало стосуватися не лише політичної пропаганди). В подібному ключі на практиці діє сучасний куратор М.Гельман, котрий позиціонує себе як «гуманітарний інженер» [98].

В кожному разі, Бернейз веде мову не про виготовлення, а про дистрибуцію смислів, текстів. Справді, цей вид діяльності завжди приносить більше вигоди, зокрема, й економічної. Наприклад, у розвинених країнах ті, хто використовують в своїй діяльності виготовлену кимось інформацію, отримують вищі прибутки. Скажімо, адвокати заробляють більше за тих, хто створював закони (депутатів-лобістів залишимо осторонь). До того ж, закон приймається один раз, а його застосування є багатократним, що також збільшує прибутки. Подібні тенденції спостерігаються й у матеріальному виробництві. Зокрема, це стосується вироблення сировини, або дистрибуції сільськогосподарської продукції. Таким чином, музейна сировина сама по собі не дає бажаного економічного ефекту.

Проте, позиція Бернейза цікава тим, що він, аналізуючи музейну діяльність, акцентує свою увагу не на предметах самих по собі, а на їхній інформаційній обробці, тим самим, долаючи кунсткамерний підхід, котрий є доречним лише по відношенню до антикваріату. Музей має створити попит і продавати смисли, відчужені від їхніх носіїв. Саме в такому ключі розвивається сучасне мистецтво, починаючи від Е.Уорхола, котрий спеціально вдавався до промислового виготовлення своїх творів, роблячи сам носій другорядним та акцентуючи увагу на смислах.

Так само і різноманітні репродукції пам'ятки можуть бути продані безліч разів. Пошук нових смислів для їхньої подальшої комодифікації сприятиме розширенню і поглибленню інформаційного поля пам'яток. В результаті науково-дослідної та художньої апропріації, пам'ятка стає символом, котрий можна об'єднувати з іншими пам'ятками-символами, тим самим, створюючи оригінальні тексти. Імовірно, продавати можна і їх. Проте підхід Бернейза все-таки, ускладняється тим, що він пропонує комерціалізувати похідні від музейної репрезентації меми – із «полегшеним» смисловим наповненням.

Користуючись економічною термінологією, можна сказати, що додану вартість пам'ятки створюють музейники, які наділяють її смислами. Хоча збільшення вартості відбувається в ході комунікативної розкрутки. Тож, не дивно, що, власне, робота виробників смислу не оцінюється достойно. Відповідно до постанови Кабінету Міністрів України від 26.08.2003 № 1343 «Про затвердження Порядку проведення державної експертизи культурних цінностей та розмірів плати за її проведення» [380] оплата праці за експертизу однієї пам'ятки не може перевищувати 27 грн.

Як вже зазначалося, основні можливості обміняти культурний капітал на економічний сконцентровані у другому світі – комунікації. Це відображає загальну тенденцію капіталістичного виробництва. На ранніх етапах відбувалася експлуатація фізичного (першого) світу. На першому місці була промисловість. На сьогодні відбувається капіталізація соціально-комунікативного ресурсу. Звісно, нікуди не поділася важка промисловість, та й для виготовлення комунікаційних засобів потрібна індустрія. Проте, в даному випадку, важливий вектор розвитку.

Третій світ поки що продовжує виконувати допоміжну роль. Спочатку науковці обслуговували аграрно-промисловий комплекс. Тепер науковий потенціал активно затребуваний ще й корпораціями, які отримують прибутки за рахунок Інтернету і супутніх технологій. Проте третій світ ніколи не був місцем прикладення зусиль для отримання прибутку. Успішність торгівлі творами мистецтва, антикваріатом залежить від комунікації (хоча смисли створюються не в її наслідок). При чому, із розвитком сучасних технологій, митцям все частіше доводиться представляти свою творчість у виглядів «дарів» [104], які можуть так і не бути оплачені. Потреби у серйозному контенті на ринку немає – в сучасних умовах екстазу комунікації набагато затребуванішим є пусте і тупе життя блогерів, котре вони транслюють всіма доступними засобами (автор цих рядків так і не може осягнути, що в цих численних відео, цікавого, але факт залишається фактом).

Але, вже зараз можна говорити не про тенденцію, згідно з якою капітал, освоївшись у першому і другому світах, продовжить свою експансію у третій і четвертий. Багато спостерігачів за актуальним станом справ, з числа заможних інвесторів, зазначають, що соціальні технології, традиції та інститути перебувають в архаїчному стані [491, 492]. Але ці спостерігачі не можуть запропонувати як саме можна змінити ситуацію на краще, хіба що трансофрмувати політичні інститути. Зауважимо, що роль політичних установ переоцінена. Зазвичай, враховуючи комунікативний характер їхньої діяльності, більшість суспільних проблем просто «заговорюються». П.Друкер вважав, що саме в невиробничих, з індустріальної точки зору, інститутах можна буде спостерігати зміни, що стануть визначальними для суспільства майбутнього, маючи на увазі церкви, університети, медзаклади [142].

Інші фахівці звертають увагу на те, що роботизація рутинних операцій все більше виводить на перший план креативні навички працівників: нарешті, гуманітарії будуть потрібні не лише для інформаційних маніпуляцій [289]. М.Гельман запевняє, що у постіндустріальну епоху фігура художника є еквівалентною фігурі науковця. Так само як інженери використовували наукові результати для трансформації техносфери, так само гуманітарні інженери використовують мистецтво для того, щоб змінити оточуючу соціальну реальність. Позиція Гельмана особливо цікава через те, що раніше він позиціонував себе як політтехнолог.

В цілому, технології інформаційної маніпуляції часто ототожнюються із соціальними технологіями. Деякі піарники, пропагандисти називають себе соціальними інженерами. Проте, в їхньому випадку, мова йде не про раціональне перетворення соціуму, а переформатування громадської думки з метою досягнення короткострокових кон'юнктурних цілей, поставлених їхніми впливовими замовниками. При цьому, ніхто не бере до уваги, що потім буде відбуватися із суспільством, зокрема, як на нього будуть впливати спровоковані політичними технологіями конфлікти. Тож, гуманітарна, соціальна інженерія – це не те саме що ідеологічно-пропагандистська робота. Соціальна технологія має враховувати довготривалі наслідки.

Цей різновид технологій виникає на стику третього і четвертого світів і полягає у тому, щоб удосконалювати і створювати нові соціальні традиції та інститути із залученням досягнень гуманітарної науки. В даному контексті, найкращим при-

кладом такої соціальної інженерії є музей. В цьому дослідженні вже розглядалося багато можливих напрямів використання музейного інституту. І треба сказати, що їх і надалі можна використовувати як склади-експозиції коштовних кунштів, або туристичні магніти, або політико-просвітницькі заклади, чи різновид ЗМІ, що оперує мемами, абощо. Також в ході дослідження було показано, що можна розглядати музеї традиційно, як заклади пов'язані виключно з історією, що певним чином індиферентні до сучасного життя. Але музеї краще використовувати ще ефективніше. Тоді історія трансформується у соціальний досвід, емпіричний базис інновацій. Зрештою, музей сам стає соціальною технологією – апаратом з виробництва інших соціальних технологій. Подібно до заводу, що виготовляє устаткування, або комп'ютерної програми, що створює інші програми.

В майбутньому, буде стратегічно важливим мати найкращі соціальні технології. Музей може стати на шляху їх розробки і апробації одним із найважливіших інструментів. Зі зростанням попиту на соціальні технології, стане можливою і їхня капіталізація, якщо, звісно, ринкові відносини не будуть замінені на якісь більш ефективні, й потреба у пристосуванні до них відпаде сама собою. Зрештою, час для безпосередньої конвертації культурного капіталу в економічний ще не настав. Підтвердження або спростування гіпотези про пріоритет третього і четвертого світів у ринкових відносинах, на емпіричному рівні можна буде з'ясувати лише згодом. Але сама тенденція, коли мем може бути відділений від матеріального носія і проданий, можна розглядати як підтверджуючу тенденцію. Хоч поки мем є непереобтяженим смислами.

Якщо говорити про зворотну конвертацію економічного капіталу в культурний, то варто зазначити, що тут ми стикаємося із непрозорою казуальністю. Одні фахівці вважають, що багатство зумовлює культуру [485], а інші, що культурний капітал є передумовою для економічного зростання. Проте вагомим є той факт, що найбагатші країни, як правило, мають майже багатосотлітні університетські традиції, недоторкані храмові зібрання, найбагатші музейні колекції тощо. Тож, якщо дивитися на стан справ з діяльнісної сторони, то варто починати працювати із того кінця, який видається доступнішим, або ж із обох одночасно. І тут варто зазначити, що підтримання актуального рівня культурного капіталу, зазвичай, не вимагає значних дотацій. Є галузі, наприклад, кіно, які успішно капіталізуються.

Проте втрата культурного капіталу не може бути легко відновлена за гроші. В цьому зв'язку, цікавою є точка зору Н.Талеба, котрий відстоює думку про те, що гроші є підґрунтям для культурного капіталу, а не навпаки. Начебто, на підтвердження своїх міркувань, дослідник наводить як приклад університети Абу-Дабі, що постали завдяки «нафтовими грошима». У цих закладах працюють іноземні професори, котрі навчають немісцевих студентів [485]. Це означає, що набутий завдяки значним статкам культурний капітал не так легко укорінюється в країні-імпортері.

Культурний капітал потребує довготривалого фінансового плекання. Але, навіть, за допомогою великих грошей, його не можна створити за короткий час (покоління-два). Скажімо, США вдалося продемонструвати приклад успішної «пересадки» культурного капіталу, але цей процес тривав приблизно із ІІ пол. XVII ст. Перші плоди

з'явилися не раніше, ніж через сто років. Звісно, треба брати до уваги особливі умови, в яких перебувають сучасні ОАЕ, та знаходилися США в минулому.

В цьому контексті треба зазначити, що можливість взаємної конвертації між культурним та економічним капіталом, насправді, не є безумовною. Цілком імовірно, що ні економічна форма капіталу не є передумовою для миттєвого культурного прогресу, ні навпаки. Скоріше за все, причини зростання знаходяться всередині кожної із форм капіталу. Проте в далекій перспективі, інвестиції в культуру, із високою імовірністю, окупляться із часом. В той же час, високий рівень культурного розвитку позитивно впливає і на виробництво, і на споживання.

Якщо цілком припинити економічно живити культурний капітал, то, згодом, його відновлення буде коштувати набагато дорожче. Навіть якщо вливання кощтів у культуру не призведе до прямої капіталізації та отримання прибутків, то, принаймні, це стане внеском у оновлений соціум. Нове суспільство буде влаштоване таким чином, щоб в ньому висока економічна ефективність, заснована на соціальних інноваціях, буде поєднуватися із високою стабільністю до стресів та викликів майбутнього. А музеї, зі свого боку, підготують надійні соціальні технології.

Варто відкинути поширену думку, що культура – це надто дорого. На відміну від ямкового ремонту доріг, культурні продукти, скільки б вони не вартували, один раз створені, можуть споживатися знову і знову. І тут мова йде, навіть, про виконавську творчість. Оскільки її забезпечують відповідні інститути, які всього лиш треба підтримувати. Зауважимо, що економія в українській культурі відбувається і на постійному капіталі (інфраструктура), і на перемінному (культурні кадри). При чому, вона вже дійшла до крайньої межі. Працівники культурного сектору давно отримують заробітну плату близьку мінімальної, що не відповідає рівню їхньої кваліфікації. Незважаючи на це, їм огидне нахабство, притаманне іншим «державним людям». Наприклад, «чиновники, що приходять у владу завдяки антикорупційним гаслам, не гребують шантажувати усе суспільство «правом» звернутися до кримінально-корупційної діяльності, якщо їхні зарплати не будуть належно високими.

Натомість, з уст жодного музейника не пролунала погроза, що коли він отримуватиме лише мізерні 150-200 доларів, він, скажімо, вдасться до розпродажу музейних фондів, що є загальносуспільним надбанням. Музейники, як і інші представники культурної сфери, усвідомлюють свій високий етичний обов'язок. І уже за рахунок цього заслуговують на фінансову підтримку, оскільки є золотим фондом людського капіталу України.

Звісно, провідна роль у фінансуванні культури має лягати на державу. Проте й розраховувати на далекоглядність адміністрації не доводиться. Тому економічна теорія музею може стати важливим *прикладним* напрямом досліджень. Необхідно лише обрати надійну теорію, на якій прикладні розробки базуватимуться. На сьогодні, за основу, здебільшого, беруть кунсткамерну теорія. Звідси випливають ідеї здачі пам'яток в оренду, пошуку туристичних магнітів тощо. Якщо покладатися на політичну теорію, то музеї поставамтимуть як слухняні виконавці пропагандистського замовлення, отримуючи кошти як від держави, так і від громадських організацій, або ж виграючи відповідні гранти. Зазначимо, що останні майже завжди містять у собі певне політичне замовлення. Приємним винятком є Укра-

їнський культурний фонд, котрий поки що не споряджає свої грантові пропозиції політичним підтекстом.

Якщо ж розглядати музей як апарат соціальних технологій, то вже зараз мають змінитися підходи до фінансування музею. Крім прямого державного і регіонального фінансування, музеї можуть отримувати надходження від спеціально утворених трастів (як інститути охорони культурної спадщини Британії), або від фондів, сформованих за рахунок внесків зацікавлених членів суспільства (як громадське телебачення Японії). Для цього в суспільстві має з'явитися розуміння того, що його модернізація, як би це парадоксально не звучало, залежить від музеїв. Ці заклади матимуть першорядний вплив на покращення якості соціального життя. Тому вже зараз ті, хто це розуміють, мають об'єднуватися довкола музеїв, огортаючи їх парохіальними концентричними колами. Допомагаючи цим закладам економічно, прихильники музейництва можуть підштовхувати їх до інституційних змін, порядок денний яких вже давно проглядається в теорії, але на імплементацію якого не вистачає ресурсів. Фінансова складова є важливою передумовою для свободи і незалежності. Тож, якщо суспільство мати надійні музейні інститути, треба сприяти їхньому економічному благополуччю.

Висновки до четвертого розділу. Дослідження показало, що музей як об'єкт другого світу, має як недоліки, так і переваги. Цей інститут може бути ефективним знаряддям інформаційної війни, але й несе в собі передумови її скасування. Варто зауважити, що в цьому випадку, саме друге є перевагою. Для того, щоб вийти із інформаційного протистояння, достатньо покинути запропонований концептуальний каркас інформаційної війни. Музей є місцем плюралізму думок, в якому метод наукового критицизму застосовується без комунікативних аберацій.

Вдалося з'ясувати, що музей хоч і є неповоротким у світі соціальних комунікацій, проте здатний обмежувати, стримувати екстаз комунікації. Музей виступає не як універсальний супер-каркас, а як місце, де утворюються цікаві симбіотичні сполуки науки, мистецтва, повсякденного знання тощо. Цей інститут наповнює вихолощені комунікацією символи (меми) змістом і забезпечує зв'язок із третім світом. За рахунок цього відбувається навчання, в той час як спілкування все більше віддаляється від вироблення нового знання.

Схоже, що музеї є невдахами ринкового світу: вони не тиражують меми, не створюють медійні обмеження для вільного поширення художніх і наукових здобутків, які можна подолати за плату. Їхня ефективність не вимірюється прибутками, або ж кількістю відвідувачів у залах. Для музею важливою є лише впливовість його репрезентацій, за рахунок чого він може змінювати на краще соціальну реальність. Завдяки цьому, музей у майбутньому може стати інструментом для нових форм капіталізації на стику третього і четвертого світів. З цього випливає, що обмеження музею світом комунікації, все ж, не дозволяє його використовувати із повною ефективністю. Без третього світу він існувати не може.

Отже, медійно-комунікативну теорію не варто розглядатися як найкраще наближення до істинної утилітарності музею. Таким чином, необхідно перейти до з'ясування особливостей взаємодії музею із третім та четвертим світами.

РОЗДІЛ 5

МУЗЕЙ
У ТРЕТЬОМУ І ЧЕТВЕРТОМУ СВІТАХ

5.1. Авангардна музеологія як зміна інституційних налаштувань

Дещо парадоксально, але науковці майже не приділяли увагу проблемі музейної утилітарності з позиції третього світу. Зазвичай, далі констатації науково-дослідного та просвітницького статусу музею справа не заходила. Отже, в наукових дослідженнях у цьому напрямі утворився вакуум, який був заповнений теоретичними напрацюваннями професійних кураторів та художників. Одне із провідних місць серед них посідає А.Жиляєв. Його ідея полягає у тому, що музей у сучасних інституційних рамках існувати більше не може – він потребує серйозного проектного доопрацювання. Проте це не новація – подібне відчуття перародження музею, зокрема, в контексті медіації ним мистецтва, вже було осмислене майже сто років тому представниками історичного авангардизму. Тоді ж були розроблені й, навіть, втілені в життя авангардні музейні проекти. Зрештою, Жиляєв звернув увагу на те, що для розв’язання сучасних викликів, що постали перед музеєм та суспільством, можна використати напрацювання, котрі художник позначив як «авангардну музеологію» [1]. Це поняття активно використовується також мистецтвознавцями, наприклад, Б. Гройсом [600], кураторами, зокрема, У.Обрістом [640] та ін.

Тут, власне, мабуть вперше маємо справу із застосуванням методології авангардизму до науки. Суть авангардизму полягає у запереченні традиційного наслідування, і, натомість, перманентному переосмисленні культурно-мистецької спадщини. Звідси, запропонована Жиляєвим авангардна музеологія постає не як реконструкція, а як живий сучасний напрям, що спирається на критику ідей авангардистів, та цілком нові дослідження. Внаслідок цього, Жиляєвим було утворено платформу для подальшої розробки авангардної музеології, що отримала назву «Центр експериментальної музеології» [535, 536]. Як і має бути відповідно до духу авангардизму, дослідники Жиляєвого пулу перебувають у опозиції до «офіційного» музеєзнавства, що, правду кажучи, останньому йде на користь, хоча його представники і не схильні цього визнавати [253].

Участь художників та кураторів виглядає як партизанська вилазка у наукове середовище. Хоча у професійних науковців немає ніякого виключного права на заняття наукою. Тим паче, що науковим критицизмом та методом проб і помилок митці володіють подекуди краще за вчених. Незважаючи на це, А.Жиляєв відчу-

вав необхідність у потужних філософських підвалинах для авангардної та експериментальної музеологі. Зрештою, можна виділити наступні теоретико-філософські джерела авангардної музеології. Це, звісно, рефлексії самих авангардистів, марксистська музеологія, космізм М.Федорова, а також концептуалізації досвіду функціонування авангардних проектів. Серед цих джерел, марксизм та федоризм виглядають найбільш метафізичними. Отже, необхідно з'ясувати, чи ці підвалини авангардної музеології, справді, є такими надійними, чи для її подальшого розвитку як наукового напряму треба відшукати якісь інші теоретичні засади.

5.1.1. Музейна філософія Миколи Федорова і проблема наукової релевантності авангардної музеології Арсенія Жиляєва

В той час, коли М.Федоров розробив свою мега-концепцію музею, музеєзнавство як наука лише робило свої перші кроки. Тодішніх музеологів мало цікавила проблема найбільш ефективного використання музею. Здебільшого їхні дослідження мали або описовий, або прикладний характер. В цілому, вихідними теоріями виступали кунсткамерна і політична з акцентом на освітній роботі. З цього приводу Ф.Вайдахер, аналізуючи історіографію музеології (музеєзнавства) першої третини XX ст., зазначає, що музеологи концентрували свою увагу на проблемі профілізації музеїв, зокрема, представлення тих чи інших наукових концепцій музейними засобами. Оскільки музей ставав все більш масовим, багато дослідницьких зусиль було спрямовано на вивчення відвідувача, особливо, його психології [72, 120]. З-поміж радикальних мислителів того часу Вайдахер згадує Федорова, слушно говорячи про надмірну містичність та метафізичність його концепції, що поєднувалося із потенційно корисною широтою думки про суспільне призначення музею [72, с.118].

Поширеною є точка зору, що метафізика, в цілому, є шкідливою для науки, і її треба долати за рахунок прояснення понять [428]. Проте, долання метафізики схоластикою не можна розглядати як ефективне.

К.Поппер, котрий багато уваги приділяв проблемі «демаркації», зокрема відмінностям між метафізикою та наукою, вважав, що метафізика може служити вихідною точкою для створення, власне, наукових теорій, коли вона піддається критиці. На його думку, зародження науки в Давній Греції почалося якраз із критики міфу, формування цілком нової культури недогматичного сприйняття міфології [367]. Виходячи із цього, наукова критика «авангардної музеології» може призвести до побудови наукової теорії.

Могутність федоризму, навіть, на сучасному етапі, пояснюється, зокрема, молодістю музеєзнавства. Цій дисципліні часто закидають нерозвиненість теорії. Водночас, краще мати нерозвинену теорію (все попереду), ніж розвинену догматичну метафізику, чи схоластику під личиною теорії. Але комплекс теоретичної неповноцінності музеології перекриває наведений аргумент. Замість технологічного, утилітарного підходу, спрямованого на оптимізацію музейного інституту, розв'язання за його допомогою соціальних проблем, музеєзнавці стають на слизь-

кий шлях псевдотеоретизування. І в цей момент досить часто на допомогу в цьому занятті приходить трактат М.Федорова [505].

Особливого шарму роботам російського косміста надає та обставина, що його погляди були забуті (відтінені з огляду на характерний релігійний присмак) майже на століття. А коли до них знову звернулися науковці наприкінці ХХ ст., Федоров постав мало не як музейний пророк, який передбачив і віртуалізацію музеїв, і розширення їхніх функцій. Та головне, що його твори стали скарбницею афоризмів, котрі можна трактувати довільно. Наприклад, пафосний вислів «кожна людина несе в собі музей» може бути припасований до будь чого. Тріумфальне повернення Федорова є предметом гордості російської музеології, оскільки, виходить, що саме росіянину вдалося започаткувати напрям музейного філософствування. Через те, що філософія багатьма розглядається як теоретико-методологічна основа науки, спадщина Федорова набула великої популярності у дослідників.

До причин популярності філософії М.Федорова в Росії належить також її співзвучність з поширеними у російському суспільстві й дотепер патріотичними, державницькими ідеями. Серед них, естетизація, етизація та сакралізація технологічної відсталості (село моральніше міста, кустарне виробництво більш гідне за промислове). Окрему увагу Федоров приділяв провідній ролі Росії у справі екуменічного об'єднання, перетворення інших народів на «братів». Мова йде, фактично, про виправдання збирання земель (хоча із зауваженням про необхідність уникати «небратського» прояву цього процесу) та, як наслідок, «продуктивне збирання» у «самородному» музеї Кремля (що акумулював пам'ятки тих, хто зазнав «фратиризації» – невідпорного стиснення у братерських обіймах). Федоров наголошував на перевагах російського варіанту християнської моралі, порівняно з іншими виявами християнської етики (у католиків, протестантів, мормонів), а також етикою буддистів, мусульман, атеїстів, носіїв моралі нерелігійного характеру. Косміст також рішуче засуджував запопадливість перед Заходом. Федоров усіляко підкреслював переваги християнського соціалізму, на відміну від його революційного та антиклерикального антиподу.

М.Є.Каулен зазначає, що ідеї М.Федорова безпосередньо не вплинули на розвиток музеєзнавства, оскільки його праці набули широкого розголосу лише у 1980-х рр. [196]. Проте, погляди філософа були настільки співзвучними музеєзнавчій думці кінця ХХ ст. (хоча й були висловлені, переважно, в ІІ пол. ХІХ ст.), що це спричинило активне «віднайдення» Федорова як основоположника музейного дискурсу, принаймні, в Росії. Містичність «дару передбачення» (виявленого ретроспективно, коли необхідні каузальні зв'язки завжди знаходяться) зрезонувала із моралізаторським релігійно-філософським характером творчості російського косміста, зробивши його доробок дуже популярним вже протягом біль ніж тридцяти років.

Разом з тим, М.Є.Каулен відзначає, що, в основному, тексти М.Федорова було «розтягнуто на цитати», у відриві від контексту його філософської творчості, а трактування його ідей було досить вільним – поза проблемною ситуацією та соціокультурним контекстом, з якими стикнувся мислитель [196]. Дослідниця пов'язує це із недостатнім розповсюдженням музеєзнавчої освіти та, в зв'язку із цим, неспроможністю, передусім, музейних практиків (яких спеціальна освіта ще не охопила в повній мірі) осягнути високоінтелектуальні послання М.Федорова [196].

На захист «неосвічених» музейних практиків треба сказати, що текст програмної «статті» (точніше, масштабного есе, яке охоплює, приблизно, 248 тис. знаків) М.Федорова «Музей, його смисл та призначення» [505], на жаль, позбавлений будь-якої структури, що викликає інтелектуальне роздратування. Можна припустити, що автор зумисне не хотів «розділяти» свій текст, оскільки був активним прихильником інтеграції всього і вся. З іншого боку, можливо, відсутність структури свідчить про специфічну технологію написання твору, а саме – поєднання не пов'язаних між собою фрагментів філософських роздумів, об'єднаних, на думку автора, музейною тематикою.

Музей у творі Федорова постає не лише як інститут, а і як метафора [406]. Есе являє собою гібрид окремих розширених висловлювань М.Федорова, присвячених розробленій ним філософії спільної справи (подекуди, думка про музей, ніби переривається роздумами про астрономію, експлуатацію міста селом або ж недоліки буддизму). Зрештою, незважаючи на розлогий філософський контекст, ідеї Федорова, присвячені музею, дійсно, в тексті представлені афоризмами. Зв'язки цих висловлювань із його філософією часто не виглядають достатньо ясними. Цим може пояснюватися «цитатний» підхід до використання творчого доробку М.Федорова.

М.Є.Каулен виокремлює наступні актуальні, на її думку, погляди М.Федорова на музей як інституцію: переорієнтація діяльності закладів у напрямку культуротворення, на противагу пасивному збереженню; інтеграція дослідницького потенціалу довкола музею; посилення зв'язків музею із навчальними закладами (у Федорова можна віднайти побажання повної інтеграції); розвиток специфічної музейної комунікативної культури (музей як «собор душ» у розумінні філософа); трансформація релігійності суспільства, що проявляється у об'єднанні храму й музею. М.Є.Каулен розглядає цю тезу цілком прагматично, накидаючи її на процес музеєфікації сакральних об'єктів.

Дослідниця зазначає, що найбільша заслуга М.Федорова полягає у тому, що він до сьогодні залишається єдиним у світі філософом у вченні якого стільки уваги приділяється музею [196, с. 15, 25]. Ця обставина дуже тішить музеєзнавців, невпевнених у легітимності своєї наукової дисципліни, оскільки вчення Федорова, з одного боку, робить музеєзнавство більш давнім, а з іншого – створює йому «надійну» філософську (читай – *теоретичну*) базу. М.Є.Каулен підкреслює, що музей в концепції Федорова посідає «місце зосередження усіх сил, здатних подолати «небратський» стан та об'єднати людство довкола «спільної справи» [196, с. 15]. Це відкриває і перед музеями, і перед музеєзнавцями широкі перспективи. На думку М.Є.Каулен «ніхто ще не сказав про музей таких пронизливих та високих слів, як Микола Федоров» [196, с. 16]. Враховуючи, що такі ж високі слова дослідниця (як і багато інших, зокрема, А.Жиляєв) у відповідь адресує самому філософу, розглянемо його концепцію детальніше.

Треба зауважити, що погляди М.Федорова, є осучасненою адаптацією традиційних християнських текстів [406]. Тут ми зустрічаємо есхатологічні уявлення. Західноєвропейська цивілізація та похідна від неї американська, що базуються на індустріалізації та споживанні, ідуть до свого кінця і тягнуть за собою решту світу. «Філософія спільної справи» спирається на телеологічні підвалини, які допуска-

ють принципову можливість передбачення на їхній основі ясного майбутнього без неочікуваних наслідків. В зв'язку з цим, Федоров піддає осуду критично налаштованих та відсторонених від решти суспільства науковців, які перебільшують роль «сліпого випадку» і не бачать прірви, до якої підійшло людство [505]. Не випадковою, на думку М.Федорова, є також історія розвитку музеїв. Вони виглядають як ізгої жорстокого індустріального світу, а, значить, ці установи, відповідно до християнської моралі, мають виконати в майбутньому ключову рятівну місію.

В зв'язку із наближенням кінця світу, філософ пропонує «безболісний варіант» – уникнути деструктивних наслідків страшного суду, й одразу перейти до всезагального воскресіння із мертвих. Саме на цій стадії на авансцену виходить музей-храм, який фактично, не виступає як заклад, а, скоріше, є способом організації всього суспільного життя усіх людей планети (хоча, невідомо чи знайдеться місце у рятівному човні буддистам, яких Федоров недолблював), в якому має бути відновлено культ предків. Минуле в музеях стане яскравим відображенням «небратського стану», роз'єднання. Таким чином, всебічне дослідження минулого і об'єднання зусиль дозволять подолати «небратський стан», узяти під контроль природу, зупинити апокаліпсис.

Як бачимо, кінець світу, через приблизно століття після прогнозу Федорова, так і не настав, хоч пропозицій філософа по відверненню апокаліпсису ніхто не виконував. В цілому, варто зауважити, що з суто логічної точки зору, поки кінець світу не прийшов безповоротно, ми не можемо бути точно впевненими, що саме його відвернуло. А якщо ж він все-таки настане (наприклад, для людства, а не планети в цілому), то вже нікому буде перевірити ефективність тих, чи інших протиапокаліптичних засобів. Переграти кінець світу назад неможливо. Тож і пошук знарядь для виходу із цієї есхатологічної пастки видається безсенсовим. Хоча варто пробувати змінити наше життя тут і зараз за допомогою оптимізації соціальних інститутів і, зокрема, музеїв.

М.Федоров розглядав сучасний йому музей як наслідок розвитку цивілізації, яка гине. І йому, зрозуміло, не до вподоби такі музеї. Для того, щоб урятувати світ, філософ закликає демодернізацію – деурбанізацію, десекуляризацію, дестратифікацію суспільства. Виходять, що і музей має повернутися до якихось своїх первісних форм. Але в демодернізованому суспільстві, судячи з історії, для музеїв у сучасному розумінні місця немає. Як бачимо, міркування філософа виявляються суперечливими. Концепція Федорова, фактично, елімінує музей. В зв'язку з цим цей заклад, ніби, розтікається по вцілілих найпримітивніших суспільних відносинах, що збереглися після демодернізації. Заклад перетворюється на метафору. Як бачимо, Федоров покладає на прихильників своєї концепції музею непосильне завдання по самоанігіляції. В інших соціально-культурних обставинах, без змальованих філософом утопічних умов, навряд чи можна імплементувати його бачення розвитку музейного інституту.

Разом з тим, треба визнати, що М.Федоровим були висвітлені деякі негативні тенденції суспільного життя, в яких музей міг би відіграти позитивну, амортизуючу роль. До таких форсайтів філософа належить, зокрема, розуміння небезпеки пришвидшення темпів розвитку суспільства, коли усе нове, не пройшовши апро-

бації, змінюється новішим, в результаті чого виникає криза суспільного досвіду. Також ним було помічено відмирання усталених форм фіксації досвіду соціуму – традицій, звичаїв, обрядів. Разом з тим, досить симптоматичним є тлумачення Федоровим музею не як інституції, що змінює соціум з технологічного боку, а лише як інструмент впровадження ідеологічних змін.

До позитивних сторін концепції Федорова варто віднести її провокативність. Вона змушує задуматися над проблемою можливостей соціально-культурного використання музею, його креативного потенціалу, розширенням стереотипних меж його діяльності. Повторимо, що на думку К.Поппера, наука починається саме з метафізики, необхідно лише критично підійти до висловлених філософських положень. Тоді і метафізика може бути корисною для розвитку науки. Своїм метафізично-схоластичним підходом до тлумачення музею філософ, мимоволі, показав, у якому напрямку не варто рухатися науковому музеєзнавству.

В цілому, М.Федоров у своїх рефлексіях був близьким до музейного та арт-кураторства, пропонуючи досить оригінальні інтерпретації, які могли б бути використані для створення музейних репрезентацій. Деякі «кураторські» ідеї Федорова, зрештою, були реалізовані у форматі виставок [1, с. 19]. Саме оригінальність кураторського мислення М.Федорова приваблює А.Жиляєва.

Концепцію Федорова А.Жиляєв використовує для того, щоб обґрунтувати свою тезу про неминучий «вихід музею із берегів», що покладається в основу розуміння «авангардної музеології» [1, с. 15, 40]. Подолання меж передбачає таку трансформацію музейного інституту, коли він фізично зливається з оточуючим середовищем, музейництво інтегрується з іншими видами суспільної діяльності, художня творчість стає тотожною звичайній праці. Кінцевий пункт цього процесу – вихід соціуму за планетарні межі й олюднення космосу. Ці смислові репери художньої та кураторської творчості А.Жиляєва [1] були натхненні працями Федорова.

Варто сказати, що музей ніколи й не тримався «берегів». Наприклад, нерухомі пам’ятки не знаходяться у спеціальному приміщенні – вони просто розкидані у просторі, й виглядають як своєрідні інтервенції у звичне життя. Використання нерухомих пам’яток (поруч із утилітарним), по суті, має музейницький характер. У 1947 р. А.Мальро вивів музей за стіни, представивши мистецтво репрезентації минулого за допомогою музейних пам’яток у літературно-видавничій формі [268].

Якщо під «виходом музею з берегів» розуміти подолання його самоізоляції від соціальних проблем, розробку музеєм відповідних соціальних технологій, то такий концептуальний підхід є перспективним. Але, він має дуже мало спільного із поглядами Федорова. Філософ, імовірно, важко переживав цивілізаційне напруження, пов’язане із кардинальними перемінами у соціальній, науковій та технологічній сфері, що сталися на межі XIX і XX ст. В зв’язку з цим, він прагнув демодернізації. Навряд чи можна очікувати, що інституційний відкат не потягне за собою деградації. Натомість, А.Жиляєв не пропонує повернутися до витоків. Його концепція більшою мірою спрямована на проектування майбутнього, що відповідає авангардистським орієнтирам. Таким чином, навряд чи федоризм може бути надійним підґрунтям для цієї музеологічної течії.

В ході проведеного дослідження вдалося встановити, що музейна філософія М.Федорова, хоч і має цікаві оригінальні наближення до музейницьких проблем, все ж, не може бути використана в рамках наукового потрактування поняття «авангардна музеологія». Таким чином, для подальшого з'ясування наукової релевантності цього поняття (в інтерпретації А.Жиляєва), необхідно дослідити дві інші його складові – власне, авангардистську і марксистську.

5.1.2. Прокрустове ложе марксизму для авангардної музеології

Утопічно-інженерна перебудова активно розгорнулася на територіях, підконтрольних радянській владі у кін. 1910 – 1930-х рр. Не оминули ці процеси й музеїв. У СРСР цей період пов'язують із активним становленням музеєзнавства як науки, формуванням централізованої музейної мережі (що багатьма розглядається як позитивне явище), впровадженням важливих інновацій. Радянська самооцінка цього часового проміжку в контексті музеєзнавства є досить високою. З 1991 р., із утвердженням національного погляду на історію України, радянське музейництво розглядається з позицій репресій проти української національної інтелігенції [273]. Іншими словами, цей час вже трактується різко негативно, як «пропащий», яким обумовлена (багато в чому небезпідставно) подальша стагнація у сфері музейництва.

Цікаво, що з поля зору обох дискурсів випали теоретичні й практичні музейницькі напрацювання представників авангардизму. Для радянської ідеології, яка поглинула наукову гуманітаристику, вони виглядали політично ненадійними. Для адептів національного наративу – скомпрометованими розбудовою радянської держави. Авангардні музеологи, подекуди, розглядаються в контексті положень Всеросійського музейного з'їзду 1930 р., котрі поставили музеї на службу політичної догматизації. Зрештою, відносини ідеологій авангардизму і радянського марксизму в музейному контексті виявилися непроясненими. Тож, варто закрити цю прогалину [444].

А.Жиляєв вважає, що «матеріалістичний музей» став продовженням «музею авангардизму» [1]. Дослідника захоплює, що саме в авангардному і матеріалістичному музеях, котрі виникли в СРСР у 1920-1930-х рр., було, фактично, передбачене (рос. «предвосхищено») концептуальне мистецтво, що виникло на Заході лише наприкінці 1960-1970-х рр. Це, звичайно, може бути предметом гордості, оскільки хоча б на мистецькій ниві СРСР таки перегнав Європу і США. До того ж, і авангард з теренів СРСР не був вторинним по відношенню до Заходу. Навіть більше, митці з України, Росії, Білорусі відіграли одну із ключових ролей у становленні цього мистецького напряму.

Жиляєв зазначає, що: «відкриття, зроблені колись у лабораторіях авангардних музеологів, можна зустріти в концептуальному й постконцептуальному мистецтві, в практиках інституційної критики, в художніх жестах, що осмислюють виставку та музей як особливий медіум художнього висловлювання, а також в інноваційних кураторських практиках» [1, с.44]. Водночас, за його ж словами, радянські музейники ніколи не називали себе кураторами, їхня праця мала колективний не-

авторизований характер, подібно до роботи на виробництві [166]. У цій відсутності диктату авторства куратора, Жиляєв бачить велику перевагу, що полягає у вищому рівні свободи, незаангажованості, демократичності, порівняно із Заходом.

Крім того, це дозволяє Жиляєву пов'язати Федорівський проект тотального омузеювання («виходу музею з берегів») із «матеріалістичною» ідеєю розмивання межі між мистецтвом, виробництвом і самим життям, що була популярною в 1920-ті рр. (дослідник посилається на ідеологію пролеткульту та концепції Б.Арватова [15, 16]). Оскільки ж сам авангардизм, на думку Жиляєва, передбачає егалітаризацію мистецтва [1, с. 42], його теорія «авангардної музеології» набуває позірної цілісності, що виявляється у симбіотичній взаємодії федоризму, авангардизму і марксизму.

А.Жиляєв зауважує, що авангардна музеологія проіснувала недовго й музей, що «діалектично почав виходити з власних берегів був насильно повернений у своє річище» [1, с. 40]. Насправді ж, багато із тенденцій в радянській музейній справі, романтично описаних Жиляєвим, збереглися й після 1930-х рр. Перш за все, це зв'язок музеїв із «життям». Дослідник захоплено описує роботу «хат-лабораторій» та «пересувних виставок». Проте, в СРСР і на більш пізніх етапах була поширена практика читання музейниками лекцій на заводах і в колгоспах, облаштування найрізноманітніших виставок за межами музеїв. У досить потворній формі ця тенденція збереглася і на сучасному етапі, коли картини з фондів українських музеїв переміщалися у кабінети чиновників, де виконували свою «утилітарну функцію».

Можна й по сьогодні спостерігати радянську тенденцію до розмивання меж музейної професії. Ця тенденція посилилася через знищення фахових кадрів, викликаною ідеологічною неблагонадійністю. А.Жиляєв чомусь ремствує з приводу того, що музеологи авангардно-матеріалістичного спрямування були репресовані. Проте, згідно із обстоюваною ним концепцією, музейники не можуть утворювати закритих каст, широкі верстви мають мати доступ не лише для відвідування музею, а й для роботи в ньому. Виходить, що репресії проти різноманітних «реакціонерів» створили лакуни, які могли б бути заповнені «прогресивними народними кадрами». Отже, репресії виглядали, скоріше чимось логічним, ніж екстраординарним в умовах «загострення класової боротьби». Дотепер маємо багато випадків соціальних ліфтів, коли люди із найрізноманітніших сфер народного господарства займають найвищі пости в музеях не на користь останнім. В пострадянській суспільній свідомості міцно вкоренилася повага до «простих людей», тих, хто прийшов «з виробництва», «міцних господарників» («виробничників», а нині й успішних бізнесменів), «прорабів» музейної справи, на противагу замшілим інтелігентам.

«Виробничий» підхід також зберіг свої позиції. Сутність його полягала у стандартизації музейних репрезентацій, в яких провідну роль відігравали заздалегідь заготовлені конструкції-матриці із «базису й надбудов», «класової боротьби» тощо. Зрештою, з музейної роботи зникла, власне, творчість у створенні репрезентацій. Натомість, інсталяції з музеїв нікуди не зникли. В музеях значного поширення набули діорами, і надалі використовувалися «обстановочні кімнати». Яскравим «концептуальним» витвором є «Батьківщина-Матір» у Києві, котра являє собою грандіозну інтервенцію у міський простір. Сам скульптурний образ

виконаний цілком в індустріальний спосіб, а в інтер'єрі статуя являє собою тотальну інсталяцію (ніби, за канонами концептуалізму, Батьківщина-Матір є палімпсестом – В.Бородай кардинально переробив проект Є.Вучетича).

Своєрідним є тлумачення А.Жиляєвим наслідків Всеросійського музейного з'їзду 1930 р. Основним лейтмотивом цього зібрання було утвердження думки про те, що музей має демонструвати не речі («фетиші»), а ідеї. Сам дослідник з цього приводу говорить наступне: «в музеєзнавчій літературі до цього часу зазначається, що положення Першого музейного з'їзду мали руйнівні наслідки для музейної справи у СРСР. Передусім, *це стосувалося небезпеки втрати музеєм своєї самості, що полягала у тематичному показі музейних експонатів, тобто в русі у сторону все більш штучних експозицій, підпорядкованих наративу* (курсив – Р.С.). Обурення музеологів можна зрозуміти. Оскільки перетворення музею в твір концептуального мистецтва стало б надзвичайною подією не лише для мистецтва соціалістичного реалізму, але й для західних художніх пошуків тих років» [166].

А.Жиляєв у своїх роботах неодноразово наголошує на тому, що сутнісною ознакою концептуального мистецтва є дефетишизація. Віднайдення цієї тези у працях учасників Всеросійського музейного з'їзду, дозволило досліднику знайти ще одне підтвердження випереджального розвитку радянського музейництва. Оскільки А.Жиляєв бачить у концептуалізмі особливу цивілізаційну цінність, а його передбачення – цивілізаційним досягненням, він не може оцінити ідеї з'їзду інакше, ніж позитивно. Тим більше, що така постановка питання є досить оригінальною, тому що суперечить загальноприйнятій в музеєзнавстві думці (нагадаємо, що прихильники авангардної музеології перебувають в опозиції до офіційного музеєзнавства).

Дослідник впевнений, що негативна оцінка наслідків Всеросійського музейного з'їзду криється у консервативному мисленні музейних працівників та музейних науковців. Проте, в даному випадку це пояснення є надуманим. Справа у тому, що положення з'їзду 1930 р. не передбачали утвердження якогось футуристичного проекту на кшталт Федорівського або ж емансипацію мистецтва на шляху до концептуалізму. Його мета – перетворення музеїв на осередки політичної пропаганди. Автентичні предмети – пам'ятки – є науково-інтерпретаційними джерелами. Іншими словами, ідеї, які треба було утвердити, могли не співпадати із наявними пам'ятками. А їхня однобічна тенденційна інтерпретація, все одно не могла заперечити альтернативної інтерпретації. Отже, коли пам'ятка заважає ідеї – історичний артефакт має відступити. А утворені пустоти мають зайняти різноманітні статистичні дані, діаграми, твори мистецтва, спеціально створені для відображення певної ідеї, тощо. Природно, що такий підхід виправдовував створення спецфондів з невідповідними панівним ідеям пам'ятками (*до яких часто належали твори авангардного мистецтва!*). Зрештою, справа не у фетишизації автентичності –музейний з'їзд мав на меті очистити музейництво від емпіризму і наукового критицизму.

Найбільш повно марксистська (діалектико-матеріалістична) музеологія постала у статті І.Луппола, котрий виступив редактором, а, отже, й ідеологічним контролером Праць Всеросійського музейного з'їзду. Треба зауважити, що аналіз літератури, в якій висловлюється позитивно-піднесене ставлення до марксизму та

до радянської політичної системи у 1920-1920-х рр., не дає можливості з'ясувати щирість поглядів, які висловлював автор. Інтелігенція була налякана перспективами бути звинуваченою в реакційних поглядах, тому їхнє трактування марксизму набувало максимально звульгаризованих форм з точки зору науки, проте оптимальнихх, з огляду на політичну кон'юнктуру. Як показала історія, переляк інтелігенції не був марним. Проте, їхня запопадливість, котра проявлялася чи у постійних самовиправданнях, чи у агресивному наступі на колег, не рятувала їм життя. І «каяття», і «обвинувачення» використовувалися як інструмент для репресивних заходів. Після використання інструменти знищувалися. Так само сталося з І.Лупполом, котрий під час з'їзду звинувачував інтелігенцію в «дуалізмі», «ідеалістичному відригуванні» тощо.

Можливі обвинувачення, що можуть пролунати від фахівців у галузі діалектичного матеріалізму в невірному трактуванні марксизму, в багатьох випадках не є безпідставними. Вибір цього методу пізнання для багатьох учених був вимушеним, тому й послуговувалися вони ним «формально». Проте, саме вульгарний марксизм втілювався у життя. Не можна погодитися із думкою, що усі проблеми на практиці були викликані неправильною трактовкою діалектичного матеріалізму. Річ у тім, що це вчення, в принципі, несе в собі нетерпимість до альтернативної думки: лише одне трактування є істинно вірним. Проте невідомо яке саме, бо кожне марксистське угрупування апологетизує і догматизує свою версію, накидаючись із несамовитістю на опонентів.

Діалектичний матеріалізм розглядався марксистами, фактично, як найвища точка розвитку гносеології, яка, «колись», можливо, й буде подолана. Проте, статус марксизму як вчення, що є найбільш розвиненою формою гносеології, робив його недосяжним для спростування: найвища точка ставала кінцевою. Позірно тимчасова істинність могла зазнавати пролонгації до безкінечності. Крім того, марксизм, у практичні площині, несе у собі бойовий заряд нетерпимості до ворогів революційної боротьби. Якщо теоретичних аргументів не вистачає, опонента завжди можна звинуватити у саботуванні революційного прогресу. І, навпаки, часто теорія казуїстично інструменталізувалася для боротьби, причини якої лежали далеко за межами абстрактних дискусій. Отже, проблема полягала не у викривленні марксизму як такого, а у відсутності плюралізму.

Від початку І.Луппол зазначає, що «ми ще нікому не можемо дати *патенту* (курсив – Р.С.) на послідовний марксизм у музейній справі» [1, с. 271]. Отже, музеологічний марксизм розглядався не як явище, котре перебуває у постійному розвитку, а як щось винайдене одного разу й навіки.

Далі Луппол наголошує на «необхідній» єдності політики і науки: «ми стверджуємо єдність нашої політики, яку проводить комуністична партія у Радянському Союзі, та нашої теорії, нашої методології, якою партія озброєна у своєму історичному «ді́янні» [1, с. 272]. Перш за все, схрещування політики й науки, насправді, призводить лише до афірмації політики (замість її критики, як могло б здатися на перший погляд). По-друге, чітко вказується на те, що основною соціокультурної функцією музею має бути політична просвіта. Саме тому Луппол виступає категорично проти поширеної наприкінці XIX – поч. XX ст. концепції розподілу музеїв на наукові, учбові й політи-

ко-просвітні (останні він намагається чітко відмежувати від «старих чайних товариств тверезості» [1, с. 279]). Всі вони мали набути політико-пропагандистського профілю. По-третє, «учений-ідеолог» утверджує історицистський принцип як основоположну методологію. Партія у нього перетворюється на метафізичну категорію, що виникла цілком закономірно й відповідно до невблаганних історичних законів рухається до майбутнього запрограмованого результату.

В діалектико-матеріалістичній концепції І.Луппола міститься ще один, здавалося б, модернізаційний елемент. Автор, звертає увагу на те, що «речовий» характер музейної роботи не означає його матеріалістичність (учений застерігає від перемішування понять «матеріалу» й «матерії» [1, с. 280]). Тут учений-марксист, фактично, виступає проти «кунсткамерної теорії музею», що, звичайно, є прогресивним кроком. Отже, на перше місце, ніби, ставиться не сама річ, а ідея, яку вона відображає. Проте, побоюючись «впасти в ідеалізм», Луппол вдається до тонкої метафізичної еквілібристики. Він вказує на те, що: «ми (музейники – Р.С.) маємо показати не тільки предмети, не лише речі, але й відношення між предметами, речами. Але ж ці відношення дуже складні, наприклад, відношення між предметами, які іменуються *людьми* (курсив – Р.С.) … Якщо ми хочемо будувати музеї у відповідності з положеннями діалектичного матеріалізму, то музей … повинен …показати рух цих предметів, а, разом із цим, усієї сукупності явищ … звичайно, було б кричущої вульгаризацією думати, що коли ми змусимо наші окремі експонати рухатися, то цим ми виявимо конкретну характеристику матеріального буття (хоча, все-таки, відвідувачі рухаються навколо предметів – Р.С.)… мова йде про рух історичний…» [1, с. 276-277].

Тут прослідковується досить загальні ідеї, популярні в марксизмі про рух, час і простір як основні ознаки матерії, та застосування цих понять щодо усього на світі. При чому рух як фізична категорія перемішується із рухом як метафорою, згідно з якою суспільні явища, як і фізичні, перебувають у постійному русі.

В кінці-кінців, І.Луппол створює діалектико-матеріалістичні підвалини перебудови музеїв «ззовні» та «зсередини». Ззовні це проявляється у субпрофілізації політико-пропагандистських, по суті, музеїв, які марксистський учений розподіляє на природничі (покликані демонструвати фізичний рух матерії), техніко-економічні (мали виявляти продуктивні сили й виробничі відносини), суспільно-історичні (призначені для відображення класової боротьби, історико-матеріалістичного розвитку формацій) та «надбудовні» – антирелігійні, художні та «надбудовно-комплексні». Луппол наполягав на тому, що незважаючи на типологічні відмінності музеїв, усі вони мають бути діалектико-матеріалістичними, а, отже, й політичними [1, с. 285].

Наріжним каменем музейної репрезентації, як підкреслює І.Луппол, має стати «партійність» мислення відвідувача. Відвідування експозиції мало перетворитися на акт голосування «за» компартію або «проти» всього хорошого, прогресивного і корисного. Зрозуміло, що у публіки не мало б бути жодних вагань з приводу правильної відповіді. Ідентифікувати свою опозиційність було би вкрай необачно. Плюралізм, характерний для буржуазних виставок та музеїв, Луппол категорично засуджував.

З цього приводу, один із ідеологів соціал-демократичного робітничого руху в Росії поч. XX ст., котрий позиціонував себе марксистом (проте не вважався за

такого Леніним й Плехановим), О.Богданов [57] застерігав від наївного протистояння течіям, ворожим марксистській ідеології, насамперед, це стосувалося релігії та буржуазної культури. Він вважав, що просте заперечення усього ворожого може призвести до протилежних наслідків, коли долучення до ізольованих ідей може призвести до некритичного захоплення ними. Це, власне, і сталося у східноєвропейському інтелектуальному середовищі із руйнуванням «залізної завіси» коли відкинутий діалектичний матеріалізм без будь-якої критики заступили інтелектуальні течії західного світу, наприклад, постмодернізм [428].

Богданов вважав, що протидіяти певній ідеології необхідно шляхом її докладного вивчення, чіткого раціонального до неї ставлення, на противагу емоційному [57]. Звичайно, музейна репрезентація, враховуючи різні шляхи інтерпретації пам’яток, сприяє науковій критиці, поліфонії думок, виховує толерантне ставлення до протилежної точки зору, створює можливості для спокійного раціонального пізнання. Проте, в СРСР, на довгий час після доповіді Луппола, емоційність експозицій розглядалася чи не як основна їхня особливість та перевага. Емоційний вплив музейних репрезентацій був необхідний для навіювання необхідної політичної позиції. Раціональні переконання хоч і є більш стійкими, але вони передбачають зміну точки зору у разі її спростування. Таким чином, покладатися на це в ідеологічній роботі було цілком неможливо.

Від положень Всеросійського музейного з’їзду не можна було відступати ні на крок, тож не дивно, що протягом першої половини 1930-х рр. всі авангардні експерименти згортаються. «Дослідна комплексна марксистська експозиція» у Третьяковській галереї, створена одним із доповідачів з’їзду О.Федоровим-Давидовим була, скоріше, виключенням із правил. Вона являла собою спробу, характерну для багатьох представників інтелігенції, продемонструвати політичну лояльність. Зазвичай, це мало допомагало. В 1933-34 рр. «вульгарно-соціологічний підхід до мистецтва» О.Федорова-Давидова був підданий критиці. А в 1934 р. він припинив роботу у Третьяковській галереї. Те, що доповідачі з’їзду зазнали утисків та репресій, зовсім не означає, що ідеї «боротьби із фетишизмом» були відкинуті (як стверджує А.Жиляєв). Навпаки, репресії проти учасників з’їзду були його логічним наслідком. Тому що коли в рамках утопічної інженерії люди не відповідають ідеям, змінюється не ідея, а люди – вони елімінуються.

А.Жиляєв наголошує на тому, що: «цінність «речі», музейного експонату як безапеляційного центру музейної експозиції більше (з середини 1930-х рр. – Р.С.) не піддавалися сумніву» [166]. Насправді, це не так. Лише у 1945 р. радянський музеєзнавець Г.Н. Серебренніков обережно (на теоретичному рівні) підняв питання про необхідність усвідомлення ключової ролі автентичного предмета [408, с. 11-12]. Лише в 1955 р. в роботі «Основи радянського музеєзнавства» [там само, с. 12] чітко розподілялися автентичні об’єкти та науково-допоміжний фонд. Там підкреслюється, що «музей перш за все має справу із автентичними (рос. – «подлинными» – Р.С.) пам’ятками». Проте, на практиці, положення Музейного з’їзду зберігали свою актуальність і пізніше (наприклад, виставка «Партизани України», 1946–1950 рр. [396]), та не були остаточно відкинуті ще й у 1980-х рр. Наприклад, Батьківщина-матір, яка сама собою являє грандіозний предмет «науково-допо-

міжного фонду» – виражає цілком конкретну ідею, яку важко пересилити, навіть, автентичним пам'яткам. Деякі відголоски подолання фетишизму відчуваються і дотепер (наприклад, заклики замінити немодну й замшілу автентику в музеях на ультрасучасні мультимедійні технології [163]).

А.Жиляєв вважає, що авангардизм і ленінський марксизм мав провідну спільну рису – революційність. Але не помічає методологічних розбіжностей двох ідеологічних течій та різницею між революціями.

Е.Нєізвєстний вважав мистецькі течії поч. XX ст. революцією. Її сутність полягала у зміні вектору в системі відносин «митець – споживач». На думку Нєізвєстного до поч. XX ст., (можливо можна відсунути запропоновану нижню хронологічну межу ще глибше до часів появи модернізму), митець виконував замовлення споживача (буржуа). Для споживача мистецтво було всього-на-всього розвагою, а для художника – «способом вираження самого себе, його оголеної, мов нерв, душі, крик цієї душі, на яку завжди було наплювати буржуа» [39, с. 229]. Проте із виникненням нових течій в мистецтві на поч. XX ст., пов'язаних з іменами Дюшана, Пікассо, Далі та ін., відбувається перепідпорядкування смаків замовника смакам художника. Було проголошено право митця створювати зрозуміле тільки йому. Утверджено моду на купівлю незрозумілого для споживачів мистецтва. З цього часу, оплачуватися почала, власне, «оголена, мов нерв, душа» художника. Існує точка зору, що цією «витівкою», містифікацією представники модернізму (постмодернізму) нанесли непоправну шкоду не стільки буржуа (які як отримували, так і продовжують отримувати прибутки від торгівлі мистецтвом, байдуже, зрозуміле воно, чи ні), скільки широким масам населення та наступним поколінням митців, зруйнувавши естетичні смаки, змусивши повірити що у те, що епатаж, жарт, «витребеньки» – це і є справжнє мистецтво, яке варто наслідувати [39, с. 230].

Але смисл цього процесу емансипації мистецтва не варто зводити до невдалого жарту. Зауважимо лише, що традиційне мистецтво нікуди не зникло – воно і надалі присутнє в культурі, як у вигляді спадщини, так і живої актуальної ремісничої творчості.

Ґрунтовніший погляд на процес емансипації мистецтва запропонував А.Мальро. У своїй роботі дослідник демонструє як «примітивне» мистецтво країн Африки, чи давнє мистецтво Єгипту й Межиріччя, або готика вплинули на становлення модернізму [268]. У цій спадщині модернізм віднайшов необхідні художні засоби для апропріації предмету зображення. Відкинувши сакральність творів давніх епох, модернізм залишив собі «примітивність». Це мистецтво давало модернізму доказ того, що не існує жодних канонів зображення. Що митець не повинен дотримуватися певної конвенції, узгодженої з природними формами, або пануючими смаками замовників. Художник має можливість творити згідно з власною «оптикою».

Повернення до цієї примітивності було також обумовлене тим, що в ході постійного експерименту над технікою відображення предметів оточуючого світу (проб і помилок) у творах епохи Відродження, голландському живописі XVII ст. та ін. було досягнуто рівня, який на сьогоднішній день неможливо перевершити (хоча й можна досягти, про що свідчать деякі підробки). Це не означає, що ці твори ніколи не будуть перевершені, проте їхні позиції настільки сильні, що

митці вдалися до експерименту в іншому напрямі, що передбачає, насамперед, вираження внутрішнього художнього досвіду художника. Таким чином, *авангардне мистецтво є наслідком експерименту в мистецтві, який тривав до того й не закінчиться ніколи*. Зацікавленість художньою спадщиною не є повторенням пройденого, чи поверненням до забутого або тільки-но відкритого історичного явища. В спадщині митці шукають натхнення і своєрідного «матеріалу» для творення цілком нового мистецтва. Це пошуки нових форм вираження із застосуванням методу *проб і помилок*. Експериментаторство на шляху до емансипації авангардисти перенесли і на музейну сферу.

Метод проб і помилок входить у суперечність із догматичною діалектикою, марксистським вченням. Він передбачає високий рівень плюралізму, демократичності, критики, відкидання непідходящого й створення нових ідей. Натомість, матеріалістична діалектика та побудована на ній система утопічної соціальної інженерії були орієнтовані на чітко «відому» кінцеву мету. Для цього вчення характерна надмірна самовпевненість, нетерпимість до критики. Окреслена суперечність між авангардизмом та марксизмом стала причиною фактичного знищення радянською владою авангардного мистецтва після нетривалого періоду співпраці.

Невідповідність експериментаторського по суті авангарду догматичним теоріям підтверджується не лише радянськими прикладами. У нацистських і фашистських країнах він так само зазнав гонінь, отримавши ярлик «дегенеративного мистецтва», яке не відповідає встановленим канонам. Західних митців приваблювали політичні системи, які обіцяли докорінні переміни (їх декларували і більшовики, і нацисти, і фашисти). Тому, наприклад, з відвертою симпатією до СРСР ставився модерніст Ле Корбюзьє. Водночас, ідеолог футуризму Ф.Т.Марінетті був активним прихильником італійського фашизму. Але необхідно зауважити, що він був прихильником утопічного футуризму (близького до історицистських теорій), в той час як авангард не можна цілковито ототожнювати із цією течією. В цілому, футуризм, з його догматичною ненавистю до минулої спадщини та неоманією, виглядає в рамках плюралістичного авангарду чужорідним утворенням.

Таким чином, життя підтвердило, що авангардні митці помилилися в компліментарності до їхнього світогляду філософії тоталітарних режимів. Ця помилка мала для багатьох із них трагічні наслідки. Як не дивно, А.Жиляєв переніс цю помилку на авангардну музеологію. Якщо теоретична конструкція не підтверджується практикою, значить, якісь із її положень, а, можливо, і всі одразу є хибними. Отже, синтез авангардизму і марксизму в концепції Жиляєва потребує більш детального розгляду.

5.1.3. Потрактування марксизму в авангардній музеології Арсенія Жиляєва

Особливість елімінації марксизму в Україні та пострадянських країнах полягає у тому, що ніхто не запропонував обґрунтованих аргументів, чому саме діалектичний матеріалізм виявився непридатним для застосування у наукових дослідженнях. Проти його використання наводяться переважно суто політичні аргументи. Найбільшим антимарксистом серед методологів науки був К.Поппер [355, 356,

364, 368]. Його праці перекладені українською та російською мовами, проте не були глибоко осмислені українськими гуманітаріями, й недостатньо впроваджені у методологічну практику.

Спроба реабілітувати ортодоксальний марксизм, спростувавши його радянський покруч (що укорінився в мистецтвознавстві та культурології), була здійснена С.Д.Безклубенком [38]. На думку вченого, успішне використання діалектичного матеріалізму полягає у подоланні метафізичних нашарувань та чіткому визначенні базових понять. Спираючись на його доробок, переосмисленням наукового потенціалу діалектичного матеріалізму займався також автор цього дослідження [428, 432]. Було встановлено, що, з певними застереженнями, марксизм може бути використаний шляхом ослаблення його догматичності, відкидання спростованих його частин. За рахунок цього, вдасться окреслити межі застосування цієї теорії, а також з'ясувати рівень наближення її до істини. Отже, марксизм всього-лиш треба очистити.

В той же час, зазначимо, що музеєзнавство, в цілому, залишається відстороненим від методологічних суперечок, концентруючись на власній метафізиці, створеній М.Федоровим [505] та З.Странським [483]. Таким чином, А.Жиляєв, своїм марксистським поворотом у трактуванні поняття «авангардна музеологія», фактично, кинув методологічний виклик музеєзнавству.

Говорячи про авангардну музеологію, А.Жиляєв особливо симпатизує ленінському баченню діалектичного матеріалізму. Автор, в уяві полемізуючи із відомим твердженням Н.Крупської про те, що «Володимир Ілліч не був великим любителем музеїв» [1, с. 40, 268], зазначає, що: «виставки концептуалістів Ілліч розглядав би із великою зацікавленістю. Під час їхнього споглядання він знаходив би багато важливого (можна було б сказати «архіважливого» – Р.С.) для своїх міркувань про практику революційної дії в умовах пізнього капіталізму. І, хоча, звичайно, ці приклади не дотягували до *прогресивного діалектичного матеріалізму* (курсив – Р.С.), у них Володимир Ілліч знаходив би те важливе, без чого неможливо було б уявити подальший розвиток мистецтва і музеології» [1, с. 40].

Спочатку розглянемо, що ж А.Жиляєв вбачає у прогресивному діалектичному матеріалізмі [434]. Дослідник трактує марксистсько-ленінське вчення, наголошуючи на ролі діалектики Гегеля, діалектичної логіки як особливої теорії пізнання, а також звертаючи увагу на необхідність аналізу явищ ідеального характеру, зокрема, мистецтва, крізь призму соціально-економічних відносин. На жаль, Жиляєв не зміг у повній мірі обґрунтувати переваги діалектико-матеріалістичного методу, а лише констатував його плодючість та ефективність.

Оскільки вірогідність будь-якої теорії підтверджується не стільки аргументами за неї, скільки критичними контраргументами, звернемося до поглядів К.Поппера, що ставив собі за мету спростувати положення марксизму. Перш за все, він звернув увагу на те, що діалектична логіка суперечить логіці формальній. Наприклад, два суперечливих факти не можуть водночас бути істинними у формальній логіці на противагу примирення із суперечністю – у діалектиці) [368]. По-друге, Поппер звернув увагу на те, що ідеалістичний варіант діалектики із певними застереженнями, може певним чином роз'яснювати історію становлення ідей. Натомість, діалектичний матеріалізм неефективний як щодо природничої, так і щодо

соціальної сфер. Щодо останньої мова йде про недоліки історицизму, котрі вже неодноразово розглядалися на сторінках цього дослідження.

В цілому, на думку Поппера, діалектичний матеріалізм сковує критику, а, отже, уповільнює розвиток як такий. На його думку, найбільш ефективним для прогресу є метод «проб і помилок» [368]. Враховуючи наведене, прогресивний характер діалектичного матеріалізму є сумнівним. Поппер звертає увагу на те, що марксизм позірно несе в собі (принаймні теоретично) антидогматичну складову. Наприклад, він передбачає винахід з часом більш досконалих методів пізнання, ніж діалектика і, навіть, формальна логіка. Проте в реальності марксисти, починаючи, власне, від Маркса й Енгельса (про яких, іноді, іронічно говорять, що самі вони не були марксистами), найбільше сил спрямовували на боротьбу із критикою. Для цього вони уміло використовуючи засоби діалектики, яка могла пояснити будь-що. Таким чином, замість постульованого антидогматизму в марксизмі утвердився «залізобетонний» (за висловом Поппера) догматизм.

А.Жиляєв спирається на той факт, що багато представників авангардного мистецтва із натхненням і захопленням долучилися до розбудови більшовицького проекту. Марксизм і його радянська інтерпретація 1920-1930-х рр., звісно, мали дещо спільне з ідеями авангарду. Насамперед, це стосується критики попереднього досвіду, акцентування уваги на майбутньому, радикальний інженерний підхід до соціальних явищ. В той же час, існують факти, які говорять про те, що деякі представники авангардних течій вже протягом 1920-х рр. були звинувачені у контрреволюційних поглядах (наприклад, К.Малевич), а у 1930-х рр. багатьох із них було репресовано. З цього випливає певне неспівпадіння теорії й практики марксизму із теорією і практикою авангардного мистецтва, а, отже, авангардної музеології.

Щоб вирішити цю проблему, А.Жиляєв не вдається до критики марксизму, а відділяє ленінський варіант вчення від його «плеханівського» та «сталінського» «антиподів». Він наполягає на продуктивності поєднання авангардної та марксистської ідеології, водночас зазначаючи, що: «… діалектико-матеріалістичний музей у своєму авангардному вигляді проіснував недовго. З середини 1930-х рр. в унісон із посиленням репресій, у тому числі, проти музейних діячів, відбувається переорієнтація з діалектичного матеріалізму в його ленінському розумінні на діалектичний матеріалізм у потрактуванні Сталіна… здавалося б дрібниці у тлумаченні того ж самого методу призвели до поступового перетворення революційного методу в догматичну подобу філософської релігії» [1, с. 38].

Зазначимо, що, дійсно, з часом марксизм обростав різнорідними інтерпретаціями, а в СРСР він ще й мав обґрунтовувати кон'юнктурний політичний стан. Наприклад, Сталін поставив під сумнів діалектичний закон «заперечення заперечення» [8, с. 286], оскільки той передбачає заперечення комунізму, та, у більш вузькому сенсі, радянської влади, що, зрештою, таки відбулося. В той же час, аналіз джерел [наприклад, 478] не дозволяє говорити про корінний ідеологічний переворот. Проте Жиляєв не розкриває, що саме у тлумаченні Сталіним марксизму є реакційного по відношенню до основних постулатів, висловлених Марксом, Енгельсом та Леніним (крім настороженого ставлення до окремих законів діалектики).

А.Жиляєв наводить ще один аргумент на підтвердження викривлення діалектичного матеріалізму. Дослідник зазначає, що: «початок формування філософських уявлень, що лягли в основу канонізованого врешті-решт варіанту діалектичного матеріалізму, беруть початок від інтерпретацій діалектики, запропонованих Г.В.Плехановим та його учнями. Одразу після революції провідні пости в академічній сфері були зайняті саме цими людьми (учнями Плеханова – Р.С.), незважаючи на те, що вони належали до опозиційної по відношенню до більшовиків партії меншовиків. Однак, це не завадило Леніну підтримати їх … … головним чином, через брак професійних філософських кадрів» [1, с.38-39]. Зазначимо, що ця опозиційність ніколи не заважала Леніну знаходити необхідний компроміс задля реалізації своїх задумів. Наприклад, до меншовиків, спочатку, належав один із найбільш впливових в оточенні Леніна діячів Л.Троцький.

На думку Жиляєва, основна відмінність методологічних підходів полягала у тому, що «плеханівці» розглядали діалектику як найбільш загальні закони розвитку природи, а ленінський діамат стосувався лише соціально-економічної сфери [1, с. 39]. Зауважимо, що поширення законів діалектики на природу здійснювалося, власне, отцями-засновниками марксизму (наприклад, «Діалектика природи» Енгельса).

На жаль, А.Жиляєв не наводить жодних аргументів на користь своєї думки про роль учнів Плеханова в утвердженні вульгарного діалектичного методу. Крім того, в 1930-х рр. відбувалися настільки повномасштабні чистки серед інтелігенції, що навряд чи можна говорити про збереження саме її «проплеханівської» частини. До того ж, основні ідеологічні постулати у 1930-х рр. і в подальшому формувалися не стільки академічним середовищем, скільки відповідними апаратними підрозділами політичного керівництва. Єдине, що можна додати, так це те, що Г.Плеханов (котрий помер ще задовго до остаточного утвердження радянської влади – у 1918 р.) зазначав, що «російська історія ще не перемолола того борошна, із якого з часом буде випечено пшеничний пиріг соціалізму» [347]. Отже, він, насамперед, застерігав від руйнівних наслідків, які могла спричинити догматизація марксизму, особливо, його «помилкового» розуміння. В той же час, сам марксизм ніс у собі усі необхідні інструменти для пояснення будь-яких відхилень від своїх теоретичних постулатів та їхньої догматизації.

Отже, ніякої принципової різниці між трактуваннями діалектичного матеріалізму немає. Будь-який його варіант є нетерпимим до критики, що перетворює його на метафізичне вчення. Боротьба із критикою й догматизація була доведена до свого піку в СРСР, де ідейний опонент просто піддавався репресіям або фізичному знищенню.

Тепер, прояснивши методологічні особливості діалектичного матеріалізму, розглянемо, який зміст вкладає А.Жиляєв у поняття «матеріалістичний» («діалектико-матеріалістичний музей»). Дослідник виходить із позиції, що авангардний музей демонстрував революцію у мистецтві, а музей революції – відповідні зміни в соціумі [1, с.36]. Разом з тим, Жиляєв зазначає, що чіткого бачення музейного втілення діалектичного матеріалізму не було. Це створювало проблему ситуацію, яка породжувала «експерименти» з музейною репрезентацією.

А.Жиляєв не звертає уваги ту обставину, що цей пошук був спрямований на приладжування змісту й форми музейної репрезентації під конкретні політичні та світоглядні позиції. Іншими словами, до чого б експерименти не призвели, результат був відомий заздалегідь – музей все одно мав би бути діалектико-матеріалістичним (навіть тоді, коли б експеримент показав хибність цього шляху). Діалектико-матеріалістична методологія розглядалася як пік розвитку людського розуму (подібно до гегелівської діалектики). Вона виступала як непорушний закон, а не ще одне припущення на шляху безкінечного пошуку кращих форм людського пізнання (хоч в марксистських текстах можна віднайти декларування протилежного). Діалектико-матеріалістичний експеримент в музеї мав закінчитися розробкою універсального трафарету, під який можна було б підігнати будь-який музейний матеріал. Тому цілком логічно, що в середині 1930-х рр. музейне експериментаторство припиняється і настає тривалий період стагнації – мети експерименту (створення догматичного патерну) було досягнуто.

А.Жиляєв чомусь вважає, що згідно із діалектико-матеріалістичним підходом експеримент мав би відбуватися постійно (імовірно, занадто буквально і романтично сприймаючи тезу про перманентну революцію). Край революційному підходу, на думку Жиляєва, був покладений Сталіним (котрий, після придушення будь-якого інакомислення, вважав революційний процес в СРСР завершеним, готуючись до перекидання «полум'я революції», точніше, свого політичного режиму, за межі радянської держави).

На підсилення своєї думки А.Жиляєв говорить про те, що «нові типи (революційних – Р.С.) виставок, складність історичного періоду й необхідність постійно утримувати баланс між експонатами і логікою їхньої інтерпретації, тобто *втілювати марксистський підхід* (курсив – Р.С.), вимагали від радянських музеологів найвищого професіоналізму» [1, с. 35]. Справді, посилена увага до музеїв, тотальна реекспозиція, звісно, створювали для музейників стимули для професійного зростання. В той же час, незрозуміло, чому необхідність утримувати баланс між експонатами та логікою їхньої інтерпретації розглядається як прерогатива марксистського підходу, а не, скажімо, як особливість кураторської роботи взагалі.

Намагаючись підкреслити унікальність «матеріалістичного музею», Жиляєв відстоює думку по те, діалектичні, революційні музейні репрезентації мали викликати пробудження у глядача усвідомленої позиції, заснованої на розумінні історичних процесів. В цьому полягала принципова відмінність радянського музейництва від фашистського, у якому музеї, нібито, використовувалися для протилежних цілей» [1, с. 36]. З цього випливає, що на відміну від радянського музейного відвідувача, відвідувач у фашистській країні реагував не раціонально, а за допомогою емоцій.

В.Бехтєрєв, у своєму дослідженні початку ХХ ст., котре резонувало з ідеями пропагандистськи технологій 1920-1930-х рр., зазначав, що існує дві форми впливу на людину – навіювання й переконання. Перше, більшою мірою апелює до емоцій, друге – до розуму [51]. Звичайно, для утвердження догматичних теорій більшою мірою підходить навіювання, яким, на думку А.Жиляєва і послуговувалися фашистські музеї. В той же час, у збірнику «Авангардна музеологія», упорядником якого він виступає, міститься стаття Н.Фрумкіної (1934 р.), в якій

йдеться про те, що: «В Італії фашисти … до десятиріччя походу на Рим відкрили велику виставку фотографій, плакатів та реліквій … Монтаж [цієї виставки – Р.С.] ясно демонструє, який величезний вплив мали *наші* (виділено – Р.С.) методи показу. Деякі щити є прямими уламками щитів *Музею революції СРСР 1925-1926 р.* (виділено – Р.С.)» [1, с. 456]. Отже, теза про якусь особливу раціональність «матеріалістичного музею» не є такою однозначною, не лише з огляду на наведені аргументи, а і його політико-пропагандистську природу загалом.

А.Жиляєв заявляє, що «неприпустимо тлумачити музейний експеримент молодої радянської держави виключно як частину політичної пропаганди, запущеної більшовиками у 1920-1930-х рр.» [679]. В той же час, неможливо й відкидати, що на думку правлячого класу, саме такий основний результат музейного експерименту – створення ефективного інструменту політичної пропаганди – мав би бути досягнутий. Усі відхилення від цього курсу були нівельовані, в тому числі, й, власне, авангардна музеологія.

На жаль, А.Жиляєв долучився до давньої марксистської схоластичної традиції, пов'язаної із пошуком вірного трактування праць основоположників марксизму. В зв'язку із цим, треба зауважити, що Маркс, Енгельс та Ленін відзначалися високою плодючістю у створенні текстів. Оскільки вони мислили і фіксували свої думки протягом усього життя, в їхній творчості можна відшукати твердження на будь-який смак, що підтверджують ту, чи іншу інтерпретацію, побудовану на марксистському вченні. Таким чином, схоластична суперечка довкола трактувань поглядів основоположників марксизму може тривати безкінечно, щоправда, вона не буде продуктивною. Головною хибою марксизму є догматизм і нетерпимість до конкуруючої думки, що суперечить науковому методу. Це спостерігається як в середовищі марксистів, що характеризується взаємним несприйняттям, так і по відношенню до представників інших філософських течій.

Тут Жиляєв вирізняється з-поміж інших, намагаючись гармонізувати марксизм із російським космізмом, авангардизмом, та філософією концептуального мистецтва. Але цим самим дослідник нівелює антидогматичний характер авангардизму, який не притаманний ретроспективно виявленим «джерелам» авангардної музеології. Водночас, якщо відшарувати зайве, виявляється, що і в основі науки, і в основі авангарду лежить той самий метод – проб і помилок. Сумнів у власній позиції та критика також наближають авангардизм до науки. До заслуг А.Жиляєва, безперечно, належить актуалізація авангардистів, погляди яких можуть бути включені у науковий дискурс.

Утилітарна музеологія будується довкола пошуку оптимального соціально-культурного використання цієї інституції. Значний внесок у її розробку зробили непрофесійні науковці – митці-авангардисти. Мабуть, через їхній «ненауковий» статус зроблені ними дослідження ігноруються науковою музеологією. При цьому, музеєзнавство, насправді, містить багато схоластики й метафізики. В той же час, багато із ідей авангардних музеологів були апробовані на практиці. Таким чином, музеологія навряд чи може гребувати дослідженнями авангардистів лише на підставі їхнього невизначеного статусу. Академічний снобізм стримує розвиток наукового пізнання. Для того, щоб використати найцінніші ідеї авангардної

музеології на шляху до з'ясування інституційної ефективності музею, необхідно звернутися до теоретичних напрацювань ключової особи цього теоретичного напряму – К.Малевича.

5.1.4. Авангардна музеологія Казимира Малевича: нігілізм чи інновація?

Популяризатором та інтерпретатором музеологічних поглядів К.Малевича виступив А.Жиляєв [1]. Але його трактування доробку Малевича тісно пов'язане із концепцією «авангардної музеології», котра являє собою симбіоз федоризму, марксизму та авангардизму, в результаті чого виходить метафізична конструкція. Ключовою тезою Жиляєва є «вихід музею з берегів», його розчинення. Її дослідник віднаходить у програмній статті К.Малевича «Про музей» (1919 р.), насиченій футуристичним пафосом [1]. Враховуючи метафізичне підґрунтя Жилєвих побудов, їхнє дослідницьке використання є обмеженим. Тож, доцільно було б піддати наукові критиці безпосередньо музеологічний доробок Малевича. Проте жодних спроб у цьому напрямі здійснено не було. Музеєзнавцям К.Малевич не цікавий, а мистецтвознавці, здебільшого, досліджують інші аспекти творчості художника.

Осмислення музеологічного внеску Малевича здійснюється в рамках неформальних дискусій. Наприклад, Т.Філевська (котрій автор вдячний за надання копій із книги, присвяченій Малевичу), очільниця Інституту Малевича, вважає за необхідне створення у Києві музею, присвяченого митцеві. Автор цих рядків, висловив деякі застереження щодо запропонованої ідеї. Вони стосувалися не лише відсутності необхідної кількості автентичних матеріалів для цього. Мова також йшла про несприйняття Малевичем музейної інституції як такої, зафіксованого у його статті «Про музей». Натомість Т.Філевська звернула увагу на те, що Малевич приймав актину участь у створенні мережі музеїв сучасного мистецтва під час утвердження більшовицької влади на теренах колишньої Російської імперії. Таким чином, виникла суперечність між позірно нігілістичною позицією Малевича по відношенню до музеїв, та його участю в розбудові музейної мережі. Ця суперечність потребує наукового розв'язання [395].

Одним з перших нігілізм щодо музеїв заходився пропагувати Ф.Т.Марінетті у «Першому маніфесті футуризму» 1909 р. Автор маніфесту, зокрема, закликав «вщент розтрощити музеї», очистити Італію (!) від «незліченного музейного мотлоху, що перетворює країну в тотальний цвинтар», «направити воду з каналів в музейні склепи й затопити їх… Хай течія винесе визначні полотна! Хапати кайла і лопати! Трощити давні міста!» [279]. Основна ідея Марінетті – остаточний і безповоротний розрив із минулим.

З'ясуємо, чи є відмінності між поглядами Малевича і Марінетті на культурну спадщину. Це особливо цікаво з огляду на те, що Малевич мав деякі повноваження щодо реформування музейної галузі новоутвореної більшовицької держави. Митець входив до Всеросійського відділу образотворчих мистецтв Москви при Народному комісаріаті освіти, що розпочав свою роботу у 1918 р. До компетенції цього органу було, зокрема, віднесене питання «охорони мистецтва минулого, теперішнього і майбутнього» [267, с. 391-392]. В зв'язку із цим, планувалося

створення регіональної музейної мережі та Всеросійського центрального музею сучасного мистецтва в Москві. На Малевича було покладене керівництво музейною секцією, а, отже, він мав запропонувати концептуальне бачення розвитку музейної інституції у вигляді програмної статті. Проте у Малевича із цим виникли певні труднощі.

На засіданні комісії з організації Музею живописної культури він запропонував радикальну точку зору, згідно з якою новий заклад мав би музеєфікувати колір, а не світло, тим самим елімінувавши, на думку митця, твори «імпресіоністів, пленеристів та передвижників» [267, с. 397-398]. З огляду на заперечення присутніх, Малевич не став наполягати на цій пропозиції. На його підтримку висловився лише Т.Пунін, котрий зауважив, що реорганізаційних заходів недостатньо – має постати новий музей, «куди нічого зі старого не має проникнути» [267, с. 399]).

На початку 1919 р., коли Малевич остаточно упевнюється у неможливості реалізації свого бачення музеєфікації мистецтва, він пише програмну статтю «Про музей», яку від нього чекали. Імовірно, невдачі у впровадженні музейницьких ідей, вплинули на оцінку Малевичем перспектив музею як інституту. В статті весь попередній соціальний досвід вважався невідповідним сучасному моменту, який є вирішальним з огляду на майбутні прогресивні звершення. Іншими словами, необхідно було зробити все, щоб не втратити «вікно можливостей», використавши момент для кардинальних перетворень суспільства на повну.

Художник побоювався, що музеї можуть стати перепоною для модернізації. У дусі Марінетті, Малевич зазначає, що «замість того, щоб збирати усілякий мотлох, необхідно створити лабораторії світового творчого будівельного апарату … якщо не матимемо зібрань – легше поринемо з вихором життя» [1, с. 241]. Щодо музею сучасного мистецтва Малевич зазначає, що така інституція має бути зібранням проектів, «котрі можуть бути застосовані до самої основи життя, чи в надрах яких виникає фундамент нових її форм» [1, с. 239]. Але, навіть коли такий музей не буде створено, це не є серйозним упущенням, на думку Малевича. Його вердикт щодо використання пам’яток в майбутньому категорично невтішний: «скоріше варто жалкувати про зірвану гайку, ніж [храм] Василія Блаженного, що руйнується… Життя вирвало з рук музеєзнавців сучасність, і те, що вони не консервували, ми можемо зібрати як живе і безпосередньо поєднати з життям, не давши законсервувати» [1, с. 240].

К.Малевич досить добре розумівся на проблемі «нетривкості» новацій, зазначаючи, що сучасні художники (і, взагалі, будь-хто) працюють для «крематорію» (одна із улюблених метафор митця, яку він часто використовує у статті). До речі, свою творчість Малевич також закликав не зберігати. Вона мала стати чимось на зразок палива для значущих трансформацій. Митцем було помічено, що раніше темпи розвитку були нижчими, суспільний досвід накопичувався в ході тривалих «апробацій» нововведень. Досвід, що витримував більше перевірок зберігав свою актуальність впродовж тривалого часу. Проте сучасність характеризується значним пришвидшенням впровадження. Відповідно, все менше часу залишається для їхньої перевірки. Зрештою, Малевич, фактично, констатував неможливість нако-

пичувати суспільний досвід. Але художник не вважав, що ці тенденції шкідливими для цивілізаційного поступу.

Навпаки, на думку Малевича, необхідно прийняти заданий темп розвитку. Для цього треба скоротити час, що зазвичай витрачається на збереження досвіду. Крім того, художник пропонує аж надто не переоцінювати накопичення емпіричного базису: «багаж давнини стирчить у кожному як заноза старої мудрості» [1, с. 238]). Оскільки часу на тривалу апробацію немає, вона має бути інтенсифікована безпосередньо в ході впровадження інновацій. Малевич стикається з певними утрудненнями у своїх міркуваннях. Щоб мати можливість перевірити нововведення, по-перше, треба звертатися до вже накопиченого, а, отже, перед тим збереженого досвіду. По-друге, треба мати можливість повертатися до перевірки стільки разів, скільки потрібно. Для цього інновацію також треба зберегти. Проте Малевич безапеляційно відкидає суперечності: «в нашій сучасності є живі, та є консерватори. Два протилежних полюси, хоч полюси в природі й тримаються один одного, проте це нам не указ» [1, с. 240].

Треба зауважити, що такі радикальні погляди Малевича на музей були обумовлені не лише суб'єктивними факторами (цікаво, що у 1919 р. Малевич вимагав скасувати дві закупівлі його робіт для Музею живописної культури, мотивуючи це «недоречними зауваженнями членів колегії [відділу зображальних мистецтв] [267, с. 418]»). Для нього музеї виглядали як місця, що є оплотами консервативного нерозуміння всього нового. Але це не головне. В першу чергу, варто звернути увагу на об'єктивну відсталість сучасного для художника суспільства, яке він прагнув модернізувати.

В той же час, смілива інституційна критика музею є необхідною передумовою для з'ясування його соціокультурної утилітарності. Зі спростування Малевичем актуальних форм музейної роботи, постало трактування музеїв як «лабораторій», потрібних для щоденної практики [395]. Таким чином, як у анекдоті про двірника з вусами, схожими на сталінські, не варто одразу радикалізуватися і ліквідовувати музеї. Можливо, цілком достатньо зробити їх ближчими до актуальної суспільної практики. До традиційного накопичення, збереження, дослідження та презентації пам'яток, варто додати розв'язання соціальних проблем із використання специфічних музейницьких засобів. Як бачимо, в міркуваннях Малевича простежуються зачатки утилітарного підходу до музеїв, згідно з яким ці заклади не лише не заважають модернізації, а, навпаки, сприяють їй.

Враховуючи специфіку його творчості, метафоричність висловлювань та схильність до епатажу, характерну для усіх авангардистів, не можна стверджувати, що Малевич наполягав на буквальному впровадженні своїх поглядів.

Зрештою, радикальні та, в цілому, утопічні погляди Малевича, на щастя, не були втілені в життя. Проте в частині поелементної інженерії митець досяг певного успіху. Взяти участь у руйнуванні якого-небудь музею К.Малевичу не вдалося. Проте він долучився до розбудови. У 1919 р. в Петрограді було відкрито Музей художньої культури (аналог московського музею сучасного мистецтва). В 1923 р. музей очолив К.Малевич. Але, він не піддав його спаленню першим же своїм розпорядженням, як можна було подумати, виходячи із програмної статті художни-

ка. Ця інституція також не була перетворена на колумбарій для творів мистецтва. У 1923 р. російський авангардист і «художник-дослідник» як він сам себе іменував, П.Філонов виступив із пропозицією («від групи лівих художників» [209]) створити на базі Музею художньої культури (МХК) Інститут досліджень культури сучасного мистецтва.

Реалізувати цей задум вдалося якраз К.Малевичу. Вже у жовтні 1924 р. музей було реорганізовано в Державний інститут художньої культури (рос. – ГИНХУК) [528, с. 129]. Малевич розгорнув активну дослідницьку роботу, яка була не схожа на традиційні наукові практики. Іще коли інститут перебував у статусі музею, в ньому було відкрито чотири дослідницьких відділи, котрі потім з'явилися й в організаційно-штатній структурі ГИНХУКу. К.Малевич безпосередньо керував формально-теоретичним відділом (пізніше – відділом живописної культури). За результатами досліджень живописних систем імпресіонізму, сезаннізму, кубізму, футуризму й супрематизму, Малевич розробив «теорію додаткового (рос. – «прибавочного») елементу», за допомогою якого одна система могла бути трансформована у іншу. Так, завдяки Малевичу з'явилися «крива Сезанна», «серпоподібна крива кубізму», «супрематична пряма Малевича» [528, с. 130].

Відділом органічної культури керував М.Матюшин, один із найбільш помітних представників російського авангарду (опера «Перемога над Сонцем»). Відділ зосередив свою роботу на вивченні психофізіології сприйняття мистецтва «органічною людиною». До 1925 р. відділ матеріальної культури очолював В.Татлін (чи не найвпливовіший представник конструктивізму). Предметом досліджень тут стала річ: розроблялися оптимальні конструкції ужиткових предметів та методи обробки матеріалів, які мали бути використані у промисловому виробництві (можна сказати, що відділ займався чимось на зразок промислового дизайну). Після від'їзду Татліна до Києва у 1925 р., відділ трансформувався у лабораторію супрематичної архітектури (на чолі із М.Суєтіним – учнем Малевича). У 1925-1926 рр. була відлита і відформована основна група «архітектонів» (супрематичних архітектурних моделей) [528, с. 130]. Також до дослідницької роботи долучався ініціатор перетворення музею на інститут П.Філонов. Заступником Малевича на посаді керівника ГИНХУКу був М.Пунін [209] – музейник, мистецтвознавець, близький до митців-авангардистів, однодумець Малевича в музейному питанні. В структурі установи працювали й інші відділи.

Результати «дослідницької» діяльності демонструвалися на виставках 1924–1926 рр. Результати сподобалися не усім. Влітку 1926 р. у пресі з'явилися обвинувачення на адресу інституту «у відвертій контрреволюційній проповіді» [209]. Уже восени 1926 р. ГИНХУК було ліквідовано. В грудні цього ж року Малевич з однодумцями переходить на роботу в Державний інститут історії мистецтв, а пізніше – в Державний Російський музей, де була створена експериментальна лабораторія, очевидно, не без підтримки М.Пуніна, котрий працював тут. Враховуючи несприятливі політичні умови, Малевич з 1927 р. намагається розширити географію своєї діяльності, здійснюючи спроби закріпитися у Варшаві, Берліні, що йому, на жаль, не вдалося. У 1928-1930-х рр. митець багато часу проводить у Києві, де викладає у Художньому інституті (щоправда, в Києві увага до нього

з боку ОГПУ не послабилася, а у 1930 проти нього висувалися обвинувачення). В 1932 р. Малевич більшою мірою зайнятий у експериментальної лабораторії Російського музею.

Як бачимо, антидогматична позиція Малевича, як в контексті мистецтва, так і музейної справи, вороже сприймалася політичною владою. Це відображає реальний характер взаємовідносин між ідеологією авангарду та діалектичного матеріалізму. Авангардна енергія була потрібна лише як початковий імпульс для грандіозного утопічного соціалістичного проекту. Подібна ситуація спостерігалася у економіці. Нова економічна політика (НЕП) цілком суперечила марксистській ідеології, проте мала створити необхідну базу для втілення більшовицьких ідей. *Розвиток авангардизму був пов'язаний із необхідністю напрацювати художній і культурний «капітал».*

Можна стверджувати, що з часом погляди Малевича на музей зазнали змін – його ставлення стало більш поміркованим. Він заходився втілювати ідею музею як специфічного дослідницького центру, який мав розробляти проекти для актуального життя, а не лише здійснювати історичні дослідження. Основна ідея діяльності музею, а, згодом, інституту була сформульована Малевичем наступним чином: «Що досліджується? Художня культура. Протиставляючи науковий підхід і примітивні оціннні судження – подобається-не подобається – всі ми виходимо до нової проблеми, де старе поняття художник зникає, а його місце займає вчений-художник» [528, с. 129]. Як бачимо, митець високо цінував метод наукового критицизму і намагався його запровадити в художній творчості, не обмежувати його використання лише сферою мистецтвознавства. Авангардисти взялися за розв'язання проблем технології художньої творчості, спираючись на напрацьовані теоретичні засади, які перевірялися емпірично. Хоч їхні дослідження і не виглядали як традиційна наука, проте методологічно авангардисти були повноцінними науковцями. Щоправда, через наведені раніше ідеологічні причини, їхній доробок не був підданий подальшому критичному опрацюванню.

Концептуалізація мистецьких технологій традиційно має евристичний та емпіричний характер. До таких теорій належить, наприклад, система Станіславського. Мистецтвознавство розвивається окремо від художніх теорій, розроблених самими митцями. Воно включає теорію та історію мистецтва, а також художню критику. Такий розподіл дослідницької роботи не є випадковим. Деякі дослідники, взагалі, висловлюють сумнів щодо можливості описувати мистецьку творчість науковими поняттями. Проте, імовірно, що межа між наукою й теоретичним осмисленням технології творчості не є непрохідною.

На перший погляд, мистецтво й наука, знаходяться на протилежних полюсах – об'єктивності та суб'єктивності. Незважаючи на декларації абсолютної об'єктивності, автори наукових теорій не можуть цілковито позбутися суб'єктивності, оскільки вони залишаються звичайними людьми і своїм культурним бекграундом, етичними цінностями, естетичними смаками, громадськими переконаннями та ідентичностями. Це стосується як точних, так і гуманітарних наук, хоча останніх це стосується більшою мірою, тому що предметом дослідження виступають соціальні інститути, традиції та технології, до яких у автора може бути певне вихідне

ставлення. По-справжньому об'єктивною теорія стає лише в результаті критики. Іншими словами, об'єктивною роблять науку не окремі автори, а сукупні зусилля науковців, спрямовані на спростування запропонованих наукових теорій [362].

Підхід Малевича перетворює мистецтвознавство у технологічну дисципліну. Відтак, в центрі її проблемного поля перебуває ефективне використання художніх творів «споживачами», що передбачає наукове дослідження проблем художньої творчості. Зрештою, сюди належить реконструкція авторського задуму, його критика, а також подальше використання твору для розв'язання актуальних життєвих проблем. Отже, мистецтвознавчі дослідження, що здійснюються у цьому напрямі, корисні як митцям, так і тим, кому адресовані художні твори.

Зрештою, метод проб і помилок, а також науковий критицизм, що використовується і наукою, і мистецтвом, дозволяє прокласти місток між ними місток. Пошук точок дотику науки і мистецтва, їхнього симбіозу належить до ключових проблем кураторської практик. Таким чином, Малевич, певною мірою, започаткував концептуалізацію музейного кураторства, котре функціонує довкола симбіозу науки і мистецтва.

Що ж до мистецтва, то його особливість, на перший погляд, полягає якраз у передачі суб'єктивного досвіду, оголення мистецької душі. Водночас, уявлення митця не можуть, в прямому сенсі слова, бути суто індивідуальними. Вони все одно містять елементи, що мають колективний, суспільний характер. Художній твір, ставши громадським надбанням, об'єктивується, зокрема, під час критики, висловлення певних суджень, інтерпретації, котрі можуть і не відповідати внутрішньому світові митця. В результаті, твір мистецтва може отримати трактування, які автор, навіть, не міг передбачити. Отже, мистецтво, як і наука, в ході їхньої суспільної апробації об'єктивуються. Таким чином, демаркаційна лінія між мистецтвом та наукою не пролягає по лінії об'єктивність-суб'єктивність.

Інтерпретація пам'яток і тлумачення творів мистецтва має багато спільного, особливо, якщо відкинути метафізичну складову. Крім того, конкуренція трактувань пам'яток цілком відповідає духу науки. Таким чином, принципова можливість поєднання науки і мистецтва знаходить своє вираження у музейництві. Мова йде про *кураторське мистецтво* наукової інтерпретації та представлення наукової інформації за допомогою пам'яток. Музейницьке мистецтво не зводиться до архітектурно-художнього вирішення експозиції, яке лише виражає, посилює музейницький задум. А.Жиляєв вважає, що авангардні музеологи, зрештою, зробили перший крок, піднявши музейництво до рівня мистецтва, створюючи в музеях за допомогою пам'яток щось на зразок мистецьких інсталяцій [1].

Основний посил авангардної музеології К.Малевича полягав у тому, що у разі відсутності суспільної корисності, музей не має права на існування. Цей заклад не може існувати лише заради самого себе. Це корінним чином відрізняє його бачення від концепції Ф.Марінетті, який виніс однозначний вирок музею, історико-культурній спадщині, суспільному досвіду в цілому. Запитання Малевича, яке він висуває до музейної інституції, стало початком інституційної критики, якої бракує музейним практикам і теоретикам. Вони, зазвичай, виходять із того, що музей потрібний, важливий, відкидаючи, навіть, саму думку про невідповідність

їхньої інституції суспільним запитам. Тож, погляди Малевича не варто розглядати надто буквально. Тим більше, робити висновок, що музей має от-от зачахнути.

Нагадаємо, що логічне утруднення, з яким зіткнувся Малевич, полягало у тому, що він виступав із запереченням збереження і накопичення суспільного досвіду, що значно ускладнює його осмислення. В той час як музей-лабораторія мав його неминуче фіксувати (навіть коли мова йде про музеєфікацію сьогодення – «теперішній момент»). В цьому криється і логічна хиба футуризму, котра сягає корінням ще платонівських ідей, що полягають у своєрідному розчищення будівельного майданчика для побудови цілком нової конструкції (метафора «очищення тканини») [367]. З цього приводу К.Поппер зауважує, що в цьому контексті цілком абсурдною виглядає пропозиція, скажімо, посилити науковий розвиток шляхом знищення усіх попередніх наукових напрацювань. Крім відкату назад і, цілком імовірно, повторного проходження пройденого шляху, навряд чи можна очікувати чогось іще.

Нелогічність футуристичних претензій добре розуміли українські авангардисти: для того, щоб критикувати традицію, треба її зберегти, інакше зникає предмет критики. До цього варто додати міркування Р.Краусс [226] про те, що авангардне мистецтво продукувало циклічне самоповторення, проти чого був спрямований увесь його пафос. Імовірно, це було спричинено футуристичною похибкою, що полягала у нівелюванні традицій. Зрештою, традиційність і наслідування торкнулися і самого авангарду. Проникливі представники цієї течії розуміли, що авангард – це насамперед експериментальний і критичний метод, а не сукупність стилістично подібних творів [529]. Зрештою, не дивно, що серед авангардистів були й активні прихильники музеїв та пам'яток. Музеєфікована спадщина є емпіричним базисом для подальших мистецьких та культурних експериментів.

Наприклад, бойчукісти вважали, що працюють не для «крематорію», а «на віки», за що піддавалися критиці з боку Малевича [513]. При цьому, вони черпали натхнення, зокрема, у візантійській іконі, традиційній народній творчості тощо.

Найбільш успішний музейний авангардний проект було реалізовано у одному із радикальних авангардних угрупувань – Мистецькому об'єднання «Березіль» [74, 75, 76, 391, 419, 399, 398]. Для фіксації театральної спадщини, керівник «Березоля» Л.Курбас схвалив у 1923 р. утворення при мистецькому об'єднанні музейної комісії на чолі з В.Васильком. В першу чергу, комісія музеєфікувала, власне, діяльність самого об'єднання.

Проте березільський музей вже на ранньому етапі замислювався як повноцінний всеукраїнський заклад. Протягом 1923–1926 рр. його фонди поповнили пам'ятки, пов'язані з різноманітними авангардними театрами України, а також історико-культурні цінності більш ранніх періодів, зокрема, речі М.Заньковецької та ін. представників «театру корифеїв». При цьому В.Василько неодноразово підкреслював, що отримання предметів від Заньковецької було вирішальним у становленні музею, оскільки авторитет дарувальника підвищив статус закладу. Отже, березільські музейники не лише не вважали за необхідне відкинути досягнення своїх попередників, а, навпаки, висловлювали повагу до традицій. Навіть, якщо традиція незрозуміла – не варто її відкидати. Цілком імовірно, що вона містить

у собі важливий досвід, який треба осягнути [див., наприклад, «собака Емпедокла» 485]. До досвіду треба ставитися з повагою, при цьому, здійснюючи необхідні перевірки.

В.Василько вважав, що музей працює для того, щоб «не лише переховувати театральні експонати», а й бути «*досвідною лабораторією»*, де б «режисер, актор, художник, хореограф, композитор, театральний машиніст, електромеханік, реквізитор, критик, історик і, нарешті, аматор міг би на конкретних зразках ознайомитися з історією, розвитком і останніми досягненнями тої галузі театру, яка його цікавить» [75, с. 4]. Як бачимо, знову-таки мова йде про музей-лабораторію (хоча механізми його функціонування залишилися нерозкритими).

Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, який виріс із березілівського музею, налічує вже майже сто років. Він є чи не єдиним серед авангардних музеїв, що дійшов до сьогодення. Його збереженню, зокрема, посприяв тісний зв'язок із наукою. У 1926 р., за взаємної згоди МО «Березіль» та Всеукраїнської академії наук України, музей було передано у відання останньої, а заклад очолив театрознавець П.І.Рулін.

Отже, авангардисти із музейної комісії чітко розуміли, що музейна репрезентація має бути покладена на надійну наукову основу (яка, до речі, була у них на високому рівні). Проте самі умови театральної практики не могли забезпечити стабільного розвитку наукової складовою музейного закладу. Варто також відзначити високий рівень музейної професійної культури березільців. За відсутності інструктивних матеріалів, що з'явилися набагато пізніше, ними майже бездоганно було організовано облік пам'яток.

Напрями комплектування, намічені комісією на чолі з Васильком та перевірені на практиці, лягли в основу наукової концепції музею, написаної П.Руліним (це одна із найбільш ранніх, коли не перша, наукових концепцій розвитку музею в Україні). На жаль, з часом, авангардна ідеологія дещо відійшла на задній план у Театральному музеї. Проте в останні десятиліття, зокрема за допомогою повернення до культурного обігу авангардної спадщини, що за радянських часів мала, фактично, статус спецхрану, відбувається активне відродження авангардної музеології у Театральному музеї (мабуть, «авангардна традиція», все-таки, є оксюмороном).

До авангардистів, котрі не схильні були загострювати футуристичний порядок денний, належали О.Родченко та В.Кандинський [1]. Обидва у різний час очолювали авангардний Музей Живописної Культури у Москві. Їхнє концептуальне бачення полягало у тому, що музей не мав цілковито відкидати минуле, а, навпаки, упорядковувати його з позиції «суворої послідовності розвитку» технології мистецтва. Музеї мали відігравати роль «плідної школи» для науковців, митців та широких верств населення.

Утилітарний підхід до музею обстоював авангардний архітектор Ле Корбюзьє. Він зазначає, що «справжній музей той, … в якому можна отримати будь-яку інформацію про минулі віки. Тільки такий музей може бути правдивим і неупередженим, тільки він дає можливість обрати, схвалити або відкинути. Він дозволить зрозуміти сутність речей й накреслить шляхи їхнього удосконалення. Такого музею поки немає» [219, с. 54]. На думку Ле Корбюзьє, всі музеї страждають на

неповноту й непослідовність. Архітектор висловлює незадоволення також культурою використання музейних пам'яток як джерел інформації. Він зазначає, що пам'ятки слугують як підтвердження певних теорій, проте ніким не розглядаються як засіб пізнання речового світу, осягнення сутності предметів. Вони виступають виключно в якості фетишів. Це, на думку, Ле Корбюзьє призводить до шкідливої звички «заводити у побуті велику кількість цілком марних парадних речей, що переобтяжують і спотворюють наш побут» [219, с. 54]. Отже, на думку Ле Кобюзьє, музеї не варто знищувати. Треба шукати нові шляхи їхнього використання. В його розумінні – це, передусім, формування дизайнерської культури, брак якої, до речі, дуже сильно відчувається в Україні. Музейні інститути мають використовуватися для сприяння модернізації, а не протидії розвитку.

Філософським обґрунтуванням ролі досвіду, особливо, при стрімких темпах розвитку нового суспільства – пролетарської культури – займався сучасник авангардизму О.О.Богданов. Дослідник вважав і мистецтво, і науку формою організації досвіду. Тож знищення попередніх досягнень художньої й дослідницької творчості унеможливлювало розвиток нової культури, що мала б стати удосконаленням попереднього досвіду. Для розвитку достатньо критики попереднього досвіду. В зв'язку з цим, Богданов розглядає відмову від культурних надбань і, як наслідок цього, знищення музеїв, неприпустимими [57].

Отже, якщо, як слушно вважав Малевич, швидкі темпи розвитку сучасного суспільства не дозволяють, як раніше, протягом довгих періодів накопичувати досвід і апробувати інновації, то музей не варто відкидати. Цей заклад може стати важливим інструментом інтенсифікації досвіду. Завдяки музеям, експеримент безпосередньо у житті, що може нести негативні непередбачувані наслідки, заступає лабораторна діяльність зі створення музейних репрезентацій. Для цього необхідно подолати інституційний консерватизм та робити сміливі експерименти в рамках кураторських практик. Після музейної апробації, нововведення можна обережно впроваджувати у життя. Таким чином, не варто відкидати накопичення і збереження пам'яток, а заразом, і суспільного досвіду, що здійснюється музеями. Цей інститут розвантажить інші сфери суспільного життя, позбавивши їх необхідності самомузеєфікації. Отже, замість розширення музейних берегів варто їх максимально звузити, щоб сприяти суспільній модернізації.

В цілому, ідеї авангардистів стосувалися як третього світу – кураторських практик, що поєднують науку і мистецтво, так і четвертого – музею як лабораторії соціальної інженерії. Щоправда, ці ідеї залишилися лише у вигляді широких мазків, нарисів і побажань. На жаль, концептуалізація технологічної сторони запропонованої авангардистами музейної інновації в їхньому виконанні так і не відбулася. На заваді стали об'єктивні причини: нівелювання авангардної ідеології тоталітарними режимами та швидке згортання діяльності абсолютної більшості авангардних музеїв та відділів, або переведення їх у ідеологічно-пропагандистський режим роботи.

5.2. Концептуалізація музейництва

До заслуг авангардної музеології варто віднести ту обставину, що в її рамках кураторство (музейне кураторство – музейництво) розглядається як симбіоз науки і мистецтва. Незважаючи на плідність цього підходу він, здається, так і не був розвинутий теоретично. Проте, якщо уважно придивитися до творів, що здаються науковими або художніми «девіаціями», які унормовуються завдяки музейницькому підходу, то відповідні теоретичні праці в все-таки можна відшукати. Найголовнішим серед таких девіантних досліджень є «Уявний музей» А.Мальро. Ця робота відображає, власне, музейницьку форму взаємодії із третім світом. Проте така інтерпретація твору А.Мальро може видатися надто сміливою і недостатньо доведеною. Тож, розглянемо гіпотезу про концептуалізацію музейництва як особливої форми роботи із надбаннями третього світу детальніше, звернувши, звісно ж, основну увагу передусім на критичні аргументи, спрямовані проти міркувань Мальро.

5.2.1. Проблема розуміння концепції «уявного музею» Андре Мальро

«Уявний музей» письменника, публічного інтелектуала А.Мальро знаходиться на стику мистецтвознавства, філософії та музеєзнавства. Теоретичні праці французького письменника прийнято вважати впливовими, але не можна стверджувати, що вони є однозначно зрозумілими. Більшість дослідників не беруться за глибокий аналіз концепції А.Мальро, проте розглядають його погляди як важливий етап розвитку музеєзнавчої думки або ж підкріплюють свої міркування, цитуючи його твори. В той же час, існують наукові праці, що ставлять собі за мету з’ясувати зміст запропонованого ним поняття «уявний музей» – така собі «мальристика» [443].

Сюди належать дослідження Ж.Базена, Р.Краусс, І.М.Захарченко, І.А.Куклінової, М.В.Бірюкової та О.М.Балаш. Проте, їхні роботи спрямовані, власне, на реконструкцію основного меседжу, висловленому Мальро. Або у них розглядається, як ідеї «Уявного музею» можуть зарадити розв’язанню мистецтвознавчих, культурологічних, філософських, музейницьких та інших проблем. В суто музеєзнавчому контексті праці Мальро розглядаються в дослідженнях Ф.Вайдахера, М.Геннін, Т.П.Калугіної та К.Шуберта. Проте, на жаль, жоден із дослідників не поставив собі за мету реконструювати проблемну ситуацію, що підштовхнула Мальро зробити своє дослідження. Якщо проблема неясна, то складно говорити і про пізнавальну цінність результатів дослідження.

Ф.Вайдахер, використовує доробок Мальро як ілюстрацію до поняття «музеальність». Він звертається до тез А.Мальро щодо докорінних змін, які зазнає предмет, коли він вилучається із системи звичних відношень і набуває статусу музейної пам’ятки [72, с. 134]. Поняття «музеальність», розроблене З.Странським, має метафізичну природу, і позначає специфічне ставлення людини до дійсності, яке спонукає її збирати речі, щоб фіксувати минуле. Отже, для Вайдахера праця Мальро є чимось вторинним по відношенню до інших концепцій.

Т.П.Калугіна аналізує погляди А.Мальро в контексті феномену художнього музею [181]. Дослідниця приділяє увагу модерністським та постмодерністським

установкам в міркуваннях письменника. Крім того, дослідниця відзначає влучність метафори «уявного музею» як синоніму мистецтва, взятого у всій його географічно-хронологічній сукупності. Але основний її висновок негативний: Мальро, фактично, деконструював автентичність пам'ятки.

М.Геннін зауважує, що Мальро запропонував новаторський для свого часу *погляд на мистецтво*. Новизна підходу полягала, по-перше, у тому, що музейництво використано як засіб розуміння мистецьких процесів, а не лише їхнього відображення. По-друге, – в переміщенні естетичних акцентів з окремого на ціле, коли пізнання глядача спрямоване не на сукупність творів, що відображають розрізнене знання, а їхню систему, в результаті чого можна отримати цілісне уявлення про художні й культурні явища, проходячи крізь віртуальні зали музею [605, с. 15]. Отже, музей постає як своєрідний медіум мистецтва. Але, цю думку М.Геннін не розвиває. Вона вважає, що «музей» для Мальро є, насамперед, влучною метафорою його літературних творів.

К.Шуберт [548] розцінює погляди Мальро як початок ревізіонізму і релятивізму в побудові музейних репрезентацій. Дослідник вважає «Уявний музей» Мальро утопією. Але з «уявного музею» на практиці запозичується кураторський прийом розриву звичних причинно-наслідкових зв'язків, які будуються в рамках музейної репрезентації [548, с. 175]. Це, як вважає Шуберт, негативно вплинуло на розвиток музейництва. Хоча, критичний метод кураторської роботи, який пропонує Мальро, є плідним. Таким чином, дослідник близько підходить до розуміння «Уявного музею» як кураторської технології, але не аналізує детально цей аспект.

Зрештою, кожен із музеєзнавців розуміє концепції Мальро по-різному. Проте усі сходяться на тому, що вони, цілком очевидно, якось пов'язані із специфікою музейної роботи, а, отже, і соціально-культурною утилітарністю музею. У своєму творі Мальро торкається широкого кола проблем, що збиває з пантелику дослідників. Але, можна припустити, що існує певна стрижнева проблема «Уявного музею», не проартикульована самим Мальро. Лише реконструювавши її, можна з'ясувати гносеологічний потенціал гіпотез, що виступають як її розв'язання.

Ж.Базен, мабуть, один із найбільших критиків А.Мальро, зазначає, що «[він] не збирається ставити себе у смішне становище, намагаючись аналізувати ідеї Мальро …. Для цього необхідно писати окрему книгу (чи написання книги про погляди Мальро виглядає потішним, чи неможливість його осягнути і представити відповідні міркування у лаконічному вигляді, чи і те, і те одразу – не зрозуміло –Р.С.)» [33]. Але цим самим Базен, фактично, визнав інтелектуальну глибину «Уявного музею». Водночас, критик закидає письменнику неточність у фактах, відсутність посилань на праці, вплив яких на погляди Мальро можна простежити, а також відсутність історіографічного базису, котрий мав додати опусам письменника академічності. Зрештою, оцінка роботи Мальро як академічної роботи про історію мистецтва, на думку Базена, не може бути високою.

Щодо неточностей, на яких наголошує Базен, треба зауважити, що у працях, в яких робляться широкі узагальнення, можуть міститися певні фактографічні аберації. Тож не варто картати науковців за це – від неточностей не застрахований жоден дослідник. Саме тому наука і має громадський характер. Це дає можливість

виправляти неточності в ході критики. Важливо брати до уваги не наявність самих недоліків у роботі, а наскільки вони, зрештою, впливають на підкріпленість наведених узагальнень. Щодо формальної академічності, сам Базен, посилаючись на Е.Уїлсона, наводить контраргументи про те, що надмірний «академічний педантизм», затуляє сутність концепції А.Мальро [33, с. 285–286]. Разом з тим, Базен не допускає, що «Уявний музей» Мальро не є класичною науковою працею. Це дещо інший жанр наукової творчості, заснованої на досвіді уважного музейного глядача і куратора.

Також Базен висловлює незадоволення тим, що Мальро зруйнував усталений гранд-наратив історії мистецтва, нібито, вирвавши твори мистецтва із контексту історії. Хибним Базен вважає також періодизацію музейної історії, запропоновану письменником. Відповідно до неї музеї – європейське явище, яке нараховує не більше двохсот років. Натомість, Базен вважає взірцевими музеї-храмові зібрання Китаю і Японії. На думку дослідника, у VIII ст. при монастирі Тодайчжі у Нарі був заснований найдавніший із існуючих до сьогодні музеїв [569, с. 34]). Ці установи не допускали до своїх збірок нерозумні маси, а були призначені для справжніх цінителів сакралізованої художньої творчості.

Базен зазначає, що «сучасний Захід породив не музеї, а недоброякісні новоутворення на їхньому місці. Музеї перетворилися на якихось вампірів, котрі засмоктують твори мистецтва, ці наросли на тілі сучасної цивілізації, що зазнали відторгнення через індустріальний прогрес. Музей, подекуди, називають цвинтарем культури; найбільш доречним, на думку Базена, було б слово «притулок» [33, с. 283].

Базен одночасно засуджує плебейську культуру, масові музеї і кон'юнктурність Мальро, котрий вважає сучасні музеї одним із вищих проявів цивілізації. Він висловлює думку, що успіх творів Мальро (хоча, навіть, людині добре теоретично вишколеній, читати його теоретичні роботи дуже важко) сприяв напливу відвідувачів до музеїв [33, с. 285], де вони бездумно переглядали «картинки» як у книгах письменника. Критик зауважує, що культ «симулякрів», який пропагує Мальро, цілком відповідає духу сучасної (загниваючої) цивілізації. Висновок Базена щодо доробку Мальро, в цілому, є категоричним – судження письменника *не стосуються історії мистецтва*, а належать до історії художнього смаку [33, с. 286].

Негативне ставлення до доробку Мальро обумовлене теоретичними поглядами на мистецтво і музейництво самого Базена. Учений виходив із того, що музеї як такі не є місцем, в якому за допомогою музейних предметів створюється нові смисли. Для нього музеї, в першу чергу, мали займатися комплектуванням та збереженням, а міркування над творами мистецтва він вважав особистою справою тих, хто має до цього хист та освіту. Для широких мас музей мав виступати чимось на зразок храму, де простолюдини мали відчувати трепет перед виставленими реліквіями (який, щоправда, не супроводжувався більш глибоким розумінням художньої культури, ніж у споглядачів «картинок»). Отже, Базен, фактично, був противником кураторства. Для нього музей був своєрідним полем, де кожен сам собі куратор і розуміє рівно стільки, скільки має особистого культурного капіталу. Відвідування музею мало виглядати як зустріч із старими друзями (пам'ятками) у клубі за інтересами.

Багато уваги поглядам А.Мальро було присвячено з боку Р.Краусс, арт-критикині, кураторки, мистецтвознавиці й однієї з провідних світових аналітиків сучасної художньої культури. На відміну від багатьох інших дослідників, Краусс не розглядає «Уявний музей» Мальро виключно як метафору. Вслід за французьким письменником, вона звертає увагу на те, що музей, музейна репрезентація – це особливий спосіб висловлювання. Краус зазначає, що «музей без стін» знайшов своє вираження у трансформаціях музейної архітектури, які відбулися під впливом Л.М. ван дер Рое, Ле Корбюзьє, Ф.Л.Райта, Р.Мейєра, Х.Холляйна [616].

Краусс визнає модерністський «Уявний музей» А.Мальро чимось на зразок одного з основних джерел постмодерністської художньої творчості (підкреслюючи різницю між модернізмом «до» і «після»). Проте, уважне прочитання «Голосів мовчання» показує, що ідеологічне протистояння, на думку А.Мальро, мало в мистецтві далеко не першорядне значення, а новітні післявоєнні течії він оцінював як поглиблення, продовження, уточнення тенденцій, давніших за модернізм. Застерігав письменник і від узалежнення історії образотворчого мистецтва від соціально-економічних процесів, наголошуючи на особливій внутрішній динаміці художньої культури. Таким чином, виділення гілки міркувань про модернізм (постмодернізм) в контексті «Уявного музею», скоріше належить до наукових інтересів Краусс, ніж до стрижневої проблеми твору Мальро.

Дослідниця І.М.Захарченко зауважує, що «уявний музей є передчуттям сучасного культурного і художнього простору – простору «без стін» – який формують мас-медіа і комп'ютерні технології» [158, с. 62]. Те, що Мальро у своїх працях говорить і про цілком «архаїчні» музейницькі технології, а наймодернішими для нього були медіуми кіно і фотографії, залишається поза увагою дослідниці. Зрештою, хоч віртуалізація культури й музеїв, була, ніби, передбачена Мальро, його твір не був футуристичним, через свою заглибленість у історію мистецтва і культури. Мальро накреслив деякі тенденції розвитку мистецтва, але в основі цих міркувань лежало, все ж, поняття музею в його класичному розумінні, за врахуванням обмежень фізичної площі експозиційних залів, всебічного різнозумового споглядання пам'яток, та неминучої неповноти експонатури. Але це буде розглянуто дещо згодом.

І.М.Захарченко симптоматично оцінює працю Мальро як «коментарі», «нотатки» до історії мистецтва з ілюстраціями [157, с. 33]. Зауважимо, що таку характеристику можна припасувати до виставки, бо, в принципі, кожен раз мова йде про певну сукупність пам'яток із нотатками до них (експлікаціями).

Як і Шуберт, Захарченко, вважає концепцію «Уявного музею» А.Мальро нездійсненною і, як можна зрозуміти, не дуже вдалою «утопією». На підтвердження цього, дослідниця чомусь посилається на «невдачі» інтелектуала на посту міністра культури Франції. Зазначимо, що письменник перебував на цій посаді досить тривалий час – десять років. Скажімо, для українських реалій цей термін виглядає майже недосяжним. До того ж, діяльність Мальро не була пов'язана зі створенням «уявного музею», а оцінка його чиновницької роботи потребує окремого дослідження.

Можна сказати, що твори мистецтва, музейні виставки – це утопії, що не претендують на буквальне втілення, крім опредметнення у медіумі, що відповідає тому чи

іншому жанру. У випадку музею – це інсталяція, а твору літератури – книга. Мальро прекрасно усвідомлював, що його музейно-кураторський проект неможливо реалізувати «у стінах» у вигляді інсталяції, проте цілком можливо – як видання. В цілому, музейні репрезентації досить часто коливаються між цими двома медіумами. Взаємодія медіумів посідає важливе місце у міркуваннях письменника. Але не менш важливими є висловлені Мальро ідеї та засновані на них репрезентації.

Дослідниця І.А. Куклінова [231, 232, 233] досить детально розбирає погляди А.Мальро (зокрема, висловлені ним у другому виданні «Уявного музею»), проте, не виходить за межі висновків, до яких прийшли її попередники. Йдеться про персональний «Уявний музей», заснований на суб'єктивних, глибоко особистих смаках письменника, передрікання віртуалізації музею, масовізація мистецтва і музейного продукту. Здебільшого, дослідниця не коментує наведені нею розлогі цитати А.Мальро, що ускладнює розуміння того, як же, власне, учена пропонує розуміти французького інтелектуала.

М.В.Бірюкова ставить в один ряд «Уявний музей» Мальро та різноманітні кураторські проекти, для яких музей виступає як метафора, або уявна інституція [53]. Бірюкова вважає, що в сучасних умовах домінує *суб'єктивне* висловлювання про мистецтво і «Уявний музей» Мальро став для такого підходу початком. Проте об'єктивною думка стає не в голові її автора, і не за рахунок безпристрасно побудованих міркувань. Це відбувається в результаті критики опублікованого твору. На жаль, серед різних критичних зауважень, закиди у суб'єктивності є найменш цікавими через їхню самоочевидність.

Той, хто виступає автором такої критики, спрямованої проти суб'єктивності, ставить себе, за раніше озвученим висловом Базена, у «незручне положення». В такому випадку критик сам має бути об'єктивним. Проте жодного об'єктивного науковця до цього часу віднайти не вдалося, тому що відділитися від своєї особистості, власних переконань, культурного, художнього бекграунду, життєвого досвіду неможливо. Лише інша суб'єктивність має такий привілей, але не щодо себе самої. Тому-то Бірюкова і може з усією впевненістю говорити про суб'єктивність Мальро, як і будь-хто про її власну суб'єктивність. Драйвери, що штовхають до висловлювання певних поглядів не є суттєвими. З наукової точки зору, важливими є лише результати критики запропонованих положень: спростування, чи підкріплення. Так само і значущість мистецьки творів обумовлена критичним до них ставленням. Ці ж міркування зберігають свою силу і по відношенню до кураторських проектів, як безіменних, так і авторських.

Проте, якщо відкинути дихотомію «об'єктивне–суб'єктивне», набагато важливішим є те, що М.В.Бірюкова розглядає «Уявний музей» саме в контексті кураторських творів. Дослідниця ставить «уявний музей» Мальро в однин ряд із «музеєм обсесій» Х.Зеємана, «музеєм орлів» М.Бротарса та ін. Сюди також варто віднести «музей» М.Дюшана [511, 512] Деякі аналогії, запропоновані Бірюковою виглядають не зовсім влучними, тому що в них йдеться про музей як інститут, а не музей, як особливий спосіб художньо-дослідницького висловлювання. На думку ученої, «поява феномену уявного музею в контексті постмодернізму було викликане, на-

самперед, складністю визначення поняття «мистецтво» щодо новітніх художніх течій» [53, с. 95]. Але звернення сучасних митців до музею мало глибші причини.

Імітація мистецтва, як і симуляція у ширшій перспективі, дійсно, є атрибутом постмодерного світу. Проте, набагато важливіше те, що цим симуляціям сприяє гіпертрофія другого (комунікативного) світу, яка спостерігається у XX–XXI ст. Митці відчували, що втрачали зв'язок із третім світом, до якого належать результати художньої творчості, до розвитку якого їм стає все складніше долучитися. Тож вони вдалися до методу подвійного заперечення: за рахунок симулятивних музеїв подолати симуляцію мистецтва, викликану екстазом комунікації» [термін запозичено звідси 59]. Таким чином, мова йде не про самовираження митців за допомогою метафори музею, епатажні витівки, надання значущості своєму доробку за рахунок віртуальної самомузеєфікації, чи подолання інституційного диктату над кураторством. «Уявні музеї» – це не заклади, яких немає, тому що вони є плодом уяви. Такі «музейні форми» – цілком реальні кураторські технології, що дозволяють оперувати у третьому світі, попри тенденцій комунікативної експансії. Порівняно із іншими «уявними музеями», робота А.Мальро є, з теоретичної точки зору, найбільш довершеною.

Ще одним аргументом проти музейницького характеру концепції А.Мальро є індиферентність до автентичності – бо ж письменник користується репродукціями пам'яток. Також Мальро закидають зумисний відрив творів мистецтва від їхнього історичного контексту, що суперечить музейницьким канонам. Дослідниця О.М.Балаш ставить собі за мету розібратися із поглядами А.Мальро на автентичність творів мистецтва [34, 35].

Для свого аналізу Балаш обирає два дослідницькі питання. Перше, це втрата автентичності при фоторепродукції. Друге – ставлення А.Мальро до копіювання й фальшування. За результатами проведеного дослідження, О.М.Балаш зазначає, що «інтерпретуючи автентичність твору, співставляючи його із фотографічною репродукцією та підробкою, Мальро трансформує і сполучає поняття, що сягають класичної естетики (стиль), філософії життя (метаморфоза) та її тлумачення французькою гуманітарною думкою середини XX ст. (доля), увівши їх до кола актуальних проблем художньої культури та надбання, робить їх робочим інструментарієм нової естетики та нової історії мистецтва» [34, с. 29]. Щоб це не означало, О.М.Балаш впевнена, що ключова роль автентичності лежить в основі його концепції «уявного музею» [34], тому що музей – це своєрідний гарант автентичності. Тим самим, Мальро, ніби, виправдано у його неортодоксальному ставленні до музеїв.

Якщо звернутися до тексту «Уявного музею», з'ясовується, що роздуми про автентичність фотографії для інтелектуала є другорядними. Мальро наголошує на тому, що фотозбільшення може дати неочікуваний, не помічений до того погляд на пам'ятку, а, отже, і поживу для її нової інтерпретації [268, с. 8-17]. Той самий пізнавальний ефект виникає завдяки вилученню артефактів із системи їхніх звичних відношень при музеєфікації. В зв'язку з цим, письменнику байдуже до проблеми копіювання. Що ж до проблеми імітації, Мальро розбирає казус Ван Мегерена. З цього приводу письменник висловлює своє презирливе ставлення до шахрая. На його думку, для подолання імітації достатньо розуміти тенденції розвитку візу-

альної культури, які легко вкажуть на анахронізм [268, с.422-423]. Відтак, Мальро концентрує свою дослідницьку увагу на процесі продукування нового знання, на відміну від Базена, котрий пропонує зустріч в музеї із уже відомим. Отже, Мальро висуває щось на зразок оновленої музейницької гносеології, за допомогою якої можна акумулювати ресурси третього світу таким чином, щоб інтенсифікувати пізнання через дослідження. Занурення у третій світ дозволить подолати негативні наслідки розростання другого.

Отже, за результатами критики спростувальних аргументів, спрямованих проти концепції «уявного музею» А.Мальро, вдалося з'ясувати, що його дослідження є не метафізичним опусом ексцентричного письменника, або не надто якісним академічним дослідженням, а оригінальною концептуалізацією музейництва. Судячи з усього, митець сам не усвідомив свого внеску в музейну практику, тому що для нього музейницьке мистецтво було чимось самоочевидним і цілком органічним. Те, що проблема технології музейницького мистецтва, яка і є основною проблемою його твору, не була помічена ні мистецтвознавцями, ні самими музеєзнавцями, сама по собі є проблемою. Музейництво зазвичай розглядається як щось надзвичайно просте, як в плані реалізації, так і з позиції інтелектуального осмислення. Тож розглянемо теорію музейницьких технологій, розроблену А.Мальро, детальніше.

5.2.2. Технологія музейницького мистецтва Андре Мальро

Створення музейної репрезентації – у формі тимчасової виставки (реальної або віртуальної), постійної експозиції, каталогу тощо – виглядає як щось надзвичайно просте. Достатньо просто розмістити пам'ятки у просторі й доповнити їх експлікаціями, а в основі можуть лежати дані із найближчого підручника. Проте музейникам-практикам добре відомо, що, насправді, на побудову репрезентації можуть піти місяці, й, навіть, роки. Багато інтелектуальних зусиль потребує налаштування взаємодії різноманітних концептуальних каркасів. Це стосується протистояння історичних інтерпретацій, підходів до розв'язання актуальних соціальних проблем, наукової та художньої концепції експозиції та ін. Крім того, необхідно брати до уваги необхідність амортизації політичного тиску з боку осіб, що забезпечують фінансування музею. Не варто забувати і про зіткнення інноваційних кураторських ідей зі стереотипними очікуваннями відвідувачів. Лише коли запропоновані розв'язання окреслених проблем (а також тих, що не були враховані), можна перейти до вираження кураторського висловлювання за допомогою пам'яток, що, одночасно виступають як символи та джерела наукової інформації.

На жаль, музейники не завжди вдаються до написання теоретичних робіт, оскільки наслідком їхньої творчості є самі музейні репрезентації. Музеєзнавці ж надзвичайно часто є людьми дуже віддаленими від практики, й такими ж відстороненими від емпірики є їхні наукові праці. Здебільшого, вони принципово не відрізняються від обивательських (не професійних!) суджень щодо музейної роботи. Хіба що такі музеєзнавчі тексти штучно ускладнені науковою термінологією. В зв'язку з цим, гостро постає проблема концептуалізації кураторства [449].

Її розв'язання матиме важливі практичні наслідки. Зокрема, для оптимізації сприйняття музейних репрезентацій, вичерпного використання їхнього інтелектуального потенціалу. Корисними теорії, концепції кураторських технологій є і для практикуючих музейників, які діють, здебільшого емпірично. Лише віднедавна з'явилася широкі можливості фіксувати музейницькі твори, каталогізувати й архівувати процес кураторської роботи – створювати 3-D тури, здійснювати детальну мультимедійну фіксацію. Але, навіть, за таких сприятливих обставин, практики виявляються не дуже уважними до збереження свого професійного досвіду. Це стосується не лише позаінституційних фахівців. Більшість музеїв (як би це дивно не звучало) досить недбало ставляться до формування своїх наукових архівів і фіксації своєї інституційної пам'яті, чільне місце у якій мають посідати створені закладом репрезентації. Таким чином, музейна емпірика розвивається не належним чином.

Прискіплива фіксація досвіду є необхідною передумовою формування емпіричного базису відповідних кураторських теорій. Кумулятивні спостереження не здатні заступити теоретичні дослідження. Теорія не є описовим узагальненням досвіду. Вона є засобом його інтенсифікації та розв'язання проблем, які не можна вирішити лише виходячи із практичних передумов. Тож, потреба у концепціях, теоріях музейницьких технологій назріла давно. І, як вже зазначалося, найбільш важливим серед таких теоретичних досліджень кураторства є доробок А.Мальро [268, 443, 449, 620].

Поштовхом до розробки концепції «Уявного музею» стала для А. Мальро його діяльність на позиції куратора галереї N.R.F (з 1930 р.). Письменник приймає участь у розкопках на Близькому Сході, Центральній та Південно-Східній Азії та ін. місцях, збираючи пам'ятки для галереї та розмірковуючи над смисловим наповненням майбутніх виставок. Міркування Мальро були втілені в експозиціях «готико-буддійського» та «греко-буддійського» мистецтва у 1930-1931 рр. Отже, Мальро був практикуючим куратором, що дало йому можливість зусібіч вивчити музейницькі технології й запропонувати власне бачення музейної репрезентації історії образотворчого мистецтва в «Уявному музеї» (1947 р.).

Перше, на що Мальро звертає увагу, це те, що пам'ятка, твір мистецтва у музеї, вилучається із системи звичних зв'язків, набуваючи особливого статусу, відособленого від «профанного світу» [268, с. 8]. Це створює умови для особливого пізнання, що базується на порівнянні, яке в іншому випадку було б неможливим. При цьому, музей, з одного боку, прагне до збереження автентичності, а з іншого – руйнує її в ході музеєфікації. Проте, лише завдяки музейній репрезентації ми можемо отримати краще наближення до реальності, ніж перебуваючи безпосередньо у звичній буденності.

Відновлення автентичних зв'язків Мальро вважає марною справою – музейництво на це не спроможне. Спроби відродження автентики завжди будуть фальшивими. Проте висунення гіпотез щодо трансформацій автентичності пам'ятки в ході її побутування (як в речовому, так і у смисловому вимірі), є важливим з огляду на використання артефактів у пізнанні культурних і мистецьких явищ. Таким чином, Мальро надав випереджальну відповідь на закид Базена про те, що він, ніби, вирвав пам'ятки із історичного контексту. Насправді, цей розрив є неми-

нучим, навіть тоді, коли музеєфікація не здійснюється. Автентичність деформує плинність часу, історико-культурний контекст, людська винахідливість у використанні артефактів, розвиток знань тощо.

Мальро вважав однією із основних проблем музею об'єктивну неповноту будь-якого музейного зібрання. Незважаючи на те, що кожний музейний інститут прагне цієї повноти. Зрештою, це призводить до фрагментації знання, тому що кожен заклад, що має визначні фонди, надміру гіперболізує значущість свого зібрання. Такі заклади потрапляють під вплив ілюзії, що їхні колекції абсолютно повні, хіба що не вистачає якоїсь дещиці. Відповідно, західноєвропейські музеї, природно перебільшують місцеві культурно-мистецькі явища, які відображені у їхніх фондах. Можна додати, що ця тенденція перекинулася і на Америку, музеї якої зберігають концептуальну єдність із західноєвропейськими.

Якщо досягти повноти неможливо (неповнота будь-чого, зокрема, інформації – нормальний стан), то не треба на цьому надмірно фокусуватися. Варто усвідомити обмеження, й не підживлювати утопічне прагнення зібрати всі предмети до купи, або ж, майже, впритул підійти до ідеалу. Натомість, краще підтримувати широту погляду, долаючи кордони відособлених зібрань і культур. Тим самим, Мальро заздалегідь відбиває ще один закид Базена щодо неповноти розробленої письменником репрезентації, а, отже, і відсутності у ній певних «обов'язкових», «канонічних робіт». Якщо постійно слідувати канону, то ніколи не вдасться вийти за його межі і дізнатися щось, що його перевершить.

Другим аспектом, на який Мальро звертає увагу, є культура споглядання пам'яток мистецтва. Говорячи про переваги фотографії як медіуму, письменник зазначає, що «у відповідь на виклик музеїв, образотворче мистецтво винайшло своє книгодрукування» [268, с. 11], представлене у вигляді фотоальбомів – нового жанру музейної репрезентації. Каталоги та фотоальбоми мають зрозумілі переваги перед експозиціями: до них можна звернутися необмежену кількість разів, є багато часу на роздумування, а головне, в них можна скомпонувати пам'ятки, долаючи інституційні обмеження. В принципі, медіуми фотографії та традиційної експозиції легко поєднуються. Мультимедіа можуть бути як експонатами, так і допоміжними матеріалами. На сьогодні, великою популярністю користуються фотозбільшення, на роль яких Мальро звертає особливу увагу. На жаль, подекуди й досі, музейники недооцінюють фото як експонат. Це спричинено глибоко укоріненим фетишистсько-есенціалістським розумінням автентичності.

Фотозбільшення, на думку митця, створюють нові пізнавальні можливості, котрі (як і випадку традиційної музейної репрезентації) з'являються за рахунок деформації автентичності. За їхньою допомогою про реальність можна дізнатися більше, ніж при її споглядання в звичних обставинах. Тож, чому б не зістикувати два концептуальних каркаси традиційного експозиційного та видавничого медіумів? Таким чином, Мальро пропонує поєднати музеєфікацію (котра «перетворює портрет в картину» [268, с. 7]) із можливостями фотографії (насамперед, фотозбільшення та акумулювання необхідних репродукцій в одному «місці» – на сторінках окремого видання). Обидва концептуальних каркаси мають свої недоліки, котрі можна виправити запровадивши третій каркас – літературний, що мав

об'єднати інтерпретації окремих пам'яток у цілісне баченням історії мистецтва, яка б розкрила основні тенденції розвитку художньої творчості.

В ході своїх міркувань, А. Мальро впроваджує два поняття «*старий музей*» та «наш музей» («новий музей») або ж, власне, «*уявний музей*». Перше поняття, фактично, також стосується сфери уявного, оскільки воно позначає підхід до пізнання спадщини західноєвропейського мистецтва від часів Відродження до початку модернізму. «Старий музей» побудований у відповідності із найрізноманітнішими обмеженнями художньої творчості. Вони сформувалися ще в домузейну епоху і, згодом, лягли в основу ранніх музейних репрезентацій (всього, на думку автора «Уявленого музею» музейна культура нараховує двісті років [268, с. 7]).

Мальро зазначає, що «Старий музей» охоплював: «античність – здебільшого римську, а не грецьку, італійський живопис, починаючи із Рафаеля; великих фламандців і голландців; великих іспанців, починаючи із Рібери; французів із XVII ст., англійців з XVIII ст.; дещо окремішньо, поруч із небагатьма примітивами, Дюрера та Гольбейна. По суті, це був музей масляного живопису – той, що засадничо прагнув завоювати третій вимір та, само собою зрозуміло, – уособлював єдність ілюзії та пластичної виразності» [268, с. 111].

Натомість, «уявний музей» – це нова методологія осмислення усієї світової спадщини образотворчого мистецтва. «Музей, віднині, доповнює небачена за своєю широтою область художніх знань» [268, с. 46]. Відтак, репрезентація мистецтва перебуває під впливом модерністського розуміння художньої культури. Згідно з ним, осмислення попереднього художнього досвіду базується не на ретроспективній ієрархії досконалості, а на перспективній здатності надихати актуальну творчість. Зрештою, немає універсальної історій мистецтва. Таких наративів може бути скільки завгодно, виходячи із потреб сьогодення. «Живопис переходить із [старого] музею в стихію сучасного мистецтва. І, тим самим, веде нас до того традиційного минулого, котре, ніби, чекало на новий музей» [268, с. 106]. На думку Мальро, з ретроспективних позиції, на сьогодні найбільш доцільно розглядати розвиток мистецтва як процес його *емансипації*.

Отже, вектор змін співпадає з устремлінням митців до вільної творчості, що не обтяжується нехудожніми факторами. Проте, цей «визвольний рух» проявляється з різною силою, залежно від спротиву з боку зовнішніх обставин. Наприклад, Мальро віднаходить сміливі експерименти у ескізах домодерних митців, проте їхні остаточні роботи приведені у відповідність із пануючим каноном. Метаморфоза розвивається нелінійно, в одному випадку, мистецтво цілком підпорядковане щирим релігійним переживанням, в інших випадках, зберігає релігійну сюжетність, перебуваючи в лещатах міметичності. Подекуди художні твори виконують функцію атрактивної етикетки релігійної пропаганди [268].

Модерністське мистецтво, яке бере свій початок від Гойї, на думку Мальро, вже цілком підпорядковується художньому експерименту. Воно зовнішньо схоже на примітивне мистецтво, проте позбавлене його сакрального значення. Мальро зазначає, що корінним прагненням художника-модерніста є упокорення, привласнення предмету зображення. Символ модернізму – «Стілець» Ван Гога [268, с. 131]. Врешті-решт, зображення з часом стають все більш схематичними, вони

відбивають внутрішній світ художника, а не певний канон. Письменник передрікав тенденцію до заперечення традиційного носія – картини, що, власне, і сталося. Зараз найбільш популярними є інсталяції та дискурсивні практики [100].

Це спостереження А. Мальро є надзвичайно важливим, тому що він, розкриваючи суть мистецької метаморфози, побічно приходить до того, що *музейна робота сама набуває ознак мистецтва*. Письменник зауважує, що у багатьох видатних художників була схильність до колекціонування – «Мікеланджело збирав антики, Рембрандт … – обладунки й лахміття, і вікна майстерні Пікассо – … представляли собою музей варварства» [268, с. 140].

За логікою, накресленою Мальро, присвоєння художником оточуючого світу мало, зрештою, прийти до максимальної схематизації (безпредметне мистецтво), а потім – і до безпосереднього «захоплення» самого предмета (наприклад, явище «реді-мейду»). Для Мікеланджело, Рембрандта та Пікассо їхні колекції були, насамперед, джерелом натхнення. Проте, для Е.Уорхолла, котрий також був «відомим колекціонером всього і вся» [548, с. 118], колекціонування й представлення предмета із оточуючого світу (фактично, його музеєфікація) було актом мистецтва.

Взаємопроникнення сучасного мистецтва та музеєфікації підтверджується, зокрема, тим, що основною формою самовираження актуальних художників є інсталяція – не конкретний твір у просторі, а сам простір (подібно до музейної експозиції), котрий крім спеціально виготовлених творів може містити звичайні речі, вилучені із системи усталених зв’язків. Через це, протягом, приблизно, півсторіччя, музей і його взаємодія з мистецтвом стали одним із основних предметів міркування сучасних митців та мистецтвознавців, інтелектуалів.

Отже, перші міркування щодо зв’язку мистецтва та музеєфікації, висловив саме А. Мальро. Тим самим, він змінив статус музейництва. Можна доповнити метаморфози, про які говорить Мальро, ще однією ланкою: портрет стає картиною, ширше – річ перетворюється на пам’ятку, а музейна робота – на мистецтво. Так само як «традиційне мистецтво чекало на новий музей», щоб звільнитися, так і музейна робота чекала на працю, котра б відобразила усю складність творення музейної репрезентації. Такою працею, яка мала на меті розкрити засади музейницького мистецтва, став «Уявний музей».

Необхідно уточнити тезу про мистецтвознавчий, науковий характер «Уявного музею» А. Мальро. Ж. Базен критикував А.Мальро за недостатню академічність його теоретичних праць. Зазначимо, що «Уявний музей» містить наукову складову, яку, насамперед, відображено в запропонованій у творі гіпотезі про тенденцію емансипації художньої творчості від зовнішнього впливу, як основного фактору розвитку мистецтва. Але, імовірно, Базена, насамперед, відштовхувала форма подачі «Уявного музею», котра відмінна від традиційних академічних текстів.

Музейницьке наукове дослідження є окремим жанром наукової творчості. Відмінність від традиційної наукової літератури, перш за все, медіумна – замість тексту – пам’ятки. При чому музейна репрезентація – це не тривимірний підручник чи монографія з артефактами-ілюстраціями. Навпаки, саме тексти тут виконують ілюстративну роль. Все інше в музейній репрезентації цілком відповідає критеріям «науковості»: дослідницька проблема – гіпотези – нові проблеми. Так само,

як в традиційних наукових текстах, в основі музейницького дослідження лежать метод проб і помилок, науковий критицизм і дедуктивна логіка.

Але існує ще одна відмінність. Музейна репрезентація – це науково-мистецький твір. Взагалі-то, література – це також, насамперед, вид мистецтва, який запозичується наукою. Проте вимоги до наукових творів щодо вишуканості мови, сюжетної гострoти, що має проявлятися у драматургії дискурсу, значно знизилися. Наукові роботи пишуться, зазвичай для інших науковців, а не на широкий загал. На жаль, наукові тексти все важче читати заради задоволення, навіть, інтелектуального. Здебільшого це професійне читання, що, коли пощастить, приносить евристичну сатисфакцію. Все частіше, наукові твори є, скоріше, науковими звітами, що за жанровими характеристиками ближчі до документів, ніж до творів літератури.

Натомість естетичні, дизайнерські вимоги до експозиційного простору, чи то каталогу залишаються високими. За рахунок цього, можна удосконалити науковий меседж. Художнє осмислення наукового матеріалу в музейній репрезентації дозволяє звернути увагу на нові проблеми, підказує свіжі розв'язання. Багато важить і музейницький медіум – пам'ятки (по-мистецькому – реді-мейди). Наприклад, інвертована екскурсія (не від давніх часів до сьогодення, а навпаки) показує разючі недоліки наративів, що є найбільш поширеним способом упорядкування минулого. Крім того, пам'ятки в музейній репрезентації використовуються не лише як історичні свідчення. Артефакти також слугують символами, подібно до влучних метафор, які строгий науковий стиль, на жаль, не надто толерує. Отже, в експозиції науковий текст може бути цілковито представлений у вигляді метафор.

Автор цих рядків пересвідчився у складності трансферу літературного наукового тексту в музейну репрезентацію на власному досвіді, працюючи як співкуратор виставки «Чулан Василька» у МТМКУ. В основу репрезентації мали лягти статті, присвячені заснуванню музею при МО «Березіль», що згодом увійшов у систему ВУАН. Проте на практиці виявилося, що аргументи, представлені у літературній формі, потребують особливого «перекладу» для представлення у символічному втіленні за допомогою музейних пам'яток. До речі, саме в ході роботи над виставкою, вдалося з'ясувати, що наукова концепція розроблена П.І.Руліним, що лягла в основу роботи музею при ВУАН, насправді, є науковою вербалізацією ідей, розроблених березільцями. Отже, музейницька наукова робота виявилася первинною щодо традиційної літературної.

Як відомо, саме в музейництві сформувалися цікаві гіпотези, що розв'язували наукові проблеми, пов'язані із класифікаціями. Наприклад, музейні експозиції часто лежать в основі історії того, чи іншого виду мистецтва. Промовистим є також приклад археологічної періодизації, що виникла внаслідок музейницької розробки. Ці досягнення, в основному, є наслідком упорядкування пам'яток, що має багато паралелей із дескриптивними дослідженнями.

Набагато цікавішими, звісно, є проблемні музейницькі дослідження. Але для того, щоб вони розвивалися на повну силу, необхідно змінити парадигму науково-дослідної роботи в музеї. В цілому, академічні науковці, котрі майже втратили зв'язок із літературним мистецтвом і займаються продукуванням наукових звітів, зрозуміти дослідження яких, через складну манеру оповіді, до снаги все вужчому

колу людей, ставляться до музейників як до молодших недолугих, проте все ще братів. Для них, як і для Базена, існує лише кілька жанрів наукових текстів. Мова йде про монографію, статтю (бажано проіндексовану в наукометричній базі) і тези доповіді (міні- та мікро-статті). Ще є жанри на грані науки і педагогіки: підручники, посібники, конспекти лекцій (останні можуть бути представлені у вигляді схем і таблиць) і навчальні програми. Подекуди, ще говорять про енциклопедії, проте цей жанр поступово відмирає. Сучасні вікі-моделі є егалітарними, і науковці втратили ексклюзивне право на роботу над енциклопедичними виданнями. Сюди, з певною натяжкою, можна також віднести аналітичні матеріали та опубліковані наукові звіти – жанр документальних джерел наукової інформації (С.Г.Кулешовим до документального жанру симптоматично віднесені також монографії, статті та тези доповідей [235, с. 66-67]). Серед наукових документів особливе місце посідають дисертації. Наведені форми втілення наукової інформації традиційні академічні науковці розглядають як науковий результат. Виходячи із цього, продукти справжньої наукової роботи в музеї мають бути втілені саме у наведених жанрах наукової літератури і документації.

Зауважимо, що саме так і було в так званих «наукових» музеях XIX – поч. XX ст. й подекуди залишається понині. Музеї в такій іпостасі є не стільки лабораторією, скільки архівом, до якого на постійній основі приквартировані науковці. Тут вони отримують зарплату і, на основі наявних фондів та залучення джерел ззовні, публікують результати своїх досліджень. В цьому випадку, музей, власне, нічим не відрізняється від будь-якого науково-дослідного інституту, крім наявності постійних фондів (хоча, наприклад Інститут археології є прикладом НДІ з власними фондами і музеєм). Рутинні операції, експозиційна та екскурсійна робота в таких умовах розглядаються як вимушена діяльність. Щоправда, деякі науковці захоплюються ідеєю популяризації знання і роблять все можливе, щоб екскурсії були цікавими, експлікації зрозумілими, а навчання науковим фактам відбувалося у формі розваги. Але і вони чітко розрізняють, власне, дослідницьку і популяризаторську роботу.

Такий спліт, втім, дав неочікувані результати. Музеї все частіше почали розглядатися виключно з позиції презентації досягнень наукових досліджень. При чому, вироблення нового наукового знання все менше здійснювалися, власне, в музеях. Тому що робота із репрезентацією поглинає надто багато часу і доводиться обирати: чи створювати нову виставку, каталог, експозицію, чи сконцентруватися на написанні статей, монографій тощо, які пов’язані із широким проблемним полем науки, проте все менше відповідають інституційним задачам музею. Іншими словами, умовно кажучи, науковий та експозиційний відділи ставали все більш автаркічними. Оскільки виставок музей не робити не може, а необхідну наукову інформацію можна здобути із тих самих статей, монографій та ін., музейні репрезентації все більше перетворювалися на ілюстрації наукової літератури та документалістики. Деякі неякісні приклади музейницьких презентацій наукових концепцій, дали підстави традиційним академічним науковцям стверджувати, що музеї поступово втрачають свій науковий статус.

З роботи А.Мальро стає очевидним, що основним місцем прикладення наукових зусиль в музеї мають бути не статті, монографії та тези доповідей, хоча,

звісно, музейники можуть і надалі з користю продовжувати працювати у цих жанрах, і це сприятиме кураторству. Але основні дослідницькі зусилля музейних науковців мають знаходити своє вираження у *музейних репрезентаціях*. Саме за допомогою тимчасових виставок, трансформацій постійних експозицій, видання каталогів, створення репрезентацій онлайн та ін., музейники мають ставити цікаві наукові проблеми, пропонувати їхні сміливі рішення, звісно, послуговуючись науковим методом та специфічними художніми засобами. Музейника не треба чекати конвенціалізації знання, щоб змінити свої репрезентації. Вони можуть здійснювати внесок в науку за допомогою суто музейних втілень наукового результату.

Зарозумілість академічних науковців у гуманітарній царині, на жаль, обернено пропорційна розвитку гуманітаристики. Цілком виправдано, що серед них найвпевненіше почувають себе історики та їхній підвид – археологи. Багато хто з них розглядає музеї як філіали історичної науки, які треба реформувати за прикладом академічних установ. Іншими словами, ці інститути мають бути ретрансляторами аналітичних наративів. На перший погляд, враховуючи слабкий вплив гуманітарної науки на повсякдення, інституалізація наукового історичного наративу виглядає багатообіцяючою. Водночас, академічні історики всіляко застерігають від інструменталізації історії у вигляді історичної пам’яті та, взагалі, використання її із афірмативною метою. Але в такому разі, аналітична історія може зацікавити лише любителів науково-обґрунтованих оповідей про минуле, тобто самих академічних істориків та, можливо, яких-небуть фанатів історичної науки. Таким чином, музей функціонуватиме не для розв’язання суспільних проблем, а лише для задоволення цікавості, розв’язання вузькоспеціалізованих науково-професійних задач, самореалізації невеличкої спільноти істориків. Коло замкнулося.

Треба визнати, що історія не може не бути інструменталізованою, інакше вона буде цілковито позбавлена суспільної утилітарності. Питання полягає лише в тому, як і ким саме вона буде інструменталізована. Історія, зокрема, може бути використана як *емпіричний базис гуманітарних наук*, що досліджують соціальні інститути, традиції і технології. Точніше сказати, *мали б досліджувати*. Натомість маємо, в кращому випадку описові роботи. Наукові проблеми, пов’язані з суспільною практикою, ставляться надто рідко, тож порівняно із історичною наукою, досягнення теоретиків і прикладників гуманітаристики є дуже скромними. Уточнимо, що в цьому випадку не пропонується відкинути історичні надбання. Необхідно змінити вектор, відмовившись від історії як музейної «теології». Оскільки гуманітарна наука надто квола, треба її субституювати. Найкращим претендентом на її заміщення є мистецтво, смисл якого якраз і полягає у розробці соціальних технологій, традицій та інститутів. Тому в музейній роботі має відбутися поворот від музею як академічного інституту історії до музею як *художньо-наукового засобу соціальної інженерії*. Таким чином, музей дасть поштовх і гуманітарним наукам. Скажімо, мистецтвознавство із, фактично, розділу історичної науки, стане дисципліною про технологію створення й застосування художніх творів.

Власне, до цих міркувань багато в чому підштовхує «Уявний музей» А.Мальро. Конфлікт, що виник по лінії віднесення, чи не віднесення його роботи до мистецтвознавства може бути розв’язаним з огляду на наведені вище міркування.

Письменник, спираючись на музейництво, пропонує цілком нове мистецтвознавство, з оновленою методологією, що шукає передумови розвитку мистецтва ні десь назовні, а в середині самого явища художньої творчості. Крім того, у його роботі історія мистецтва виступає саме як емпіричний базис для розуміння, наприклад, експериментальної природи сучасного мистецтва, на противагу більш традиційним поглядам про занепад художньої творчості в наші дні. Мальро не мав на меті побудувати гранд-наратив історії мистецтва, чи зануритися у ситуаційний аналіз заради самого аналізу. Мальро задає минулому питання, виходячи із актуальної проблематики. Зрештою, йому вдалося уточнити як технологію художньої творчості, так і технологію музейництва.

В підсумку, варто зазначити, що концептуальні засади музейницьких технологій розроблені Мальро для ідеальних, стерильних, абстрактних, неіснуючих у реальності умов, на що, власне, і вказує поняття «*уявний* музей». Отже, письменник задав тренд, який потребує адаптації до реальних, часто, несприятливих умов, шляхом емпіричної перевірки. На цьому має базуватися розвиток технологічного базису музейництва.

В зв'язку з цим, цікаво, що на межі 2016-2017 рр. в Державному музеї образотворчих мистецтв імені А.С.Пушкіна в Москві діяла виставка «Голоси уявного музею Андре Мальро». Керівник виставкового проекту І.О.Антонова зазначала, що ця виставка зроблена «за мотивами» «Уявного музею» А.Мальро. Тож, проект не мав на меті точно скопіювати книгу, й зібрати в одному місці саме ті пам'ятки, які використав письменник. Антонова звертала увагу на особливий метод письменника, який полягав у побудові діалогу між різними епохами, культурами, та відображенні метаморфоз в широких хронологічних межах [105].

На виставці, все ж, проявився примат традиційної класифікації над метаморфозами А.Мальро, а не навпаки. Досить прискіплива увага до біографічних даних письменника своїм академізмом дещо викривила погляди інтелектуала, котрий, як відомо, навмисне фальсифікував свій життєпис, перетворюючи його на літературний твір [41]. Крім того, на виставці був дещо втрачений ефект фотозбільшень, на якому наполягав Мальро. Проте, набагато важливіше, що цією виставкою було продемонстровано, що «уявний музей» може вилитися у цілком реальний музейний проект.

Автор цих рядків, ще до знайомства із твором А.Мальро, також, фактично, використав технологією «уявного музею» для критики ранньосередньовічних репрезентацій Національного музею історії України [423]. Дослідження імовірних модальностей музейної репрезентації мало на меті продемонструвати, що фрагменту експозиції музею, присвяченого заснуванню Києва, не вистачає зіткнення конкуруючих інтерпретацій цієї події. Натомість, музей мав би стати майданчиком для перевірки кожної із версій та вибору тієї, яка є ближчою до історичної істини, а не чекати на оформлення певної наукової конвенції, або спиратися на авторитети. В будь-якому випадку, репрезентація була надто консервативною. При чому, консервувалися не лише наукові конвенції, а й відверті інтервенції політичних наративів (наприклад, про 1500-ліття Києва, що не узгоджується із історичними даними).

Проте найціннішою була реакція на обговорення статті. М.О.Стрельник, завідувачка відділу музею, що відповідає за музейну репрезентацію цього історичного періоду, висловила невдоволення закидами у консервативності, тому що якраз перед тим завершилося оновлення експозиції. Відбулася певна ротація експонатури, з'явилися нові науково-допоміжні матеріали, були замінені радянські експлікації, використане більш сучасне обладнання тощо. Принагідно, автор хоче подякувати шановній М.О.Стрельник за всебічне сприяння у дослідженні й доброзичливу критику. Звісно, високої оцінки заслуговує і так копітка праця з оновлення репрезентації. Але суть не в зміні крою самого експозиційного полотна, а застосуванні нових технологій репрезентації, пов'язаних з іншим баченням музею як науково-дослідного інституту.

Можна зрозуміти всі обставини, чому, власне, експозиція НМІУ має високий рівень консервативності. Тут варто брати до уваги необхідність підтримувати дружні зв'язки із науковим середовищем (представники якого можуть сприйняти критику обстоюваних ними теорій як особисту образу), і політичні обставини (музей «має» дбати не лише про аналітичну, а й дидактичну та афірмативну історії), необхідність толерувати різні ідентичності відвідувачів (наприклад, язичники, християни, атеїсти приходять зі своїми версіями минулого і прагнуть бачити їм підтвердження у залах музею), й звичайні бюрократичні перепони (стаціонарні експозиції змінюються повільно і вкрай поступово). Проте варто задуматися також і про те, чому музей має бути саме таким? Для того, щоб змінити зовнішні обставини йому не варто пасивно очікувати, а впроваджувати інституційні зміни зсередини.

Отже, експозиція не лише може, а й повинна бути місцем для чітких постановок цікавих наукових проблем, висунення сміливих теорій, що їх розв'язують і, звісно, уваги до, майже, будь-якої критики (крім простих оцінних суджень: «сподобалося–не сподобалося», які не несуть корисної інформації). Експозиція має бути лабораторією, місцем для експерименту, а не закостенілою законсервованою субстанцією, так, наче зміни до неї матимуть руйнівні наслідки в реальному житті. Вона також не є храмом збереження традицій, в тому числі наукових. Музей – це місце їхньої критики. Музейна репрезентація має взяти на себе усі можливі зіткнення концептуальних каркасів, щоб у реальному житті уникнути протистояння між людьми. Воювати в експозиції словами, щоб не воювати в житті мечами. Динамічність, відкритість, плюральність, критичність музейних репрезентацій є запорукою обережного поелементного підходу соціальної інженерії, що, навпаки, толерує консерватизм і базується на принципі «не зашкодь».

Цікаво також те, що це дослідження репрезентацій історичного музею [423] породило неочікувані гілки дискусій. Багато представників наукового середовища почали закидати музею низький рівень академізму, хоча сам автор не є працівником музею і, скоріше, є ближчим саме до академічного середовища, його культурологічного відсіку. Тож, не дивно, що, зрештою, пролунали також обвинувачення на адресу автора у порушенні галузевого суверенітету (ніхто, крім археологів не може займатися археологією, істориків – історією та ін.). Треба визнати, що автор цих рядків схильний нехтувати кордонами, що розділяють наукові спеціальності, виступаючи за інтелектуальний безвіз. Межі наукових спеціальностей не мають заважати пошуку оригінальних шляхів розв'язання наукових проблем, які годі

віднайти без міждисциплінарності, яка, знову-таки, полягає у зіткненні різноманітних концептуальних каркасів. Галузевий шовінізм, змість конструктивної критики, продемонстрував свою суть у зверхньо-поблажливому ставленні, незалежно від наведених у дослідженні аргументів. Щоправда, в ході дискусій були й незначні зіткнення між прихильниками різними версій заснування Києва, хоч фейсбук, де відбувалася дискусія, і не є доречним майданчиком для цього.

Знайшлося місце і для критики слова «наратив», якого виявилося забагато для деяких представників наукової спільноти. Як можна здогадатися, в їхньому розумінні поняття є не лише звичайними стенографічними позначеннями, які легко можна замінити на синоніми чи довші словосполучення. Слова для них містять трансцендентні сутності, якими не можна легковажити. Тому ці дослідники з обережністю ставляться до фемінітивів, посміюючись над «членкинями» та різноманітними «модними словечками». З цього, втім, можна зробити конструктивний висновок, що замість наративів, під час аналізу репрезентацій, більше уваги мало б бути приділено артефактам. Хоча М.О.Стрельник слушно зауважила, що наративів про заснування Києва набагато більше, ніж відповідних пам'яток. Хоч це і не має означати, що «кімерійська імла» має стати на заваді пошуку кращих інтерпретацій.

Отже, з цього можна зробити позитивний висновок, що технологія уявної критики, спрямованої на музейну репрезентацію, оголила багато проблем, як наукового, так і соціального характеру. Але, що основне, вона спровокувала дискусію про можливості інституційного переналаштування музеїв. Хоч, як завжди, не обійшлося без випадів ненависті щодо музеїв, спричинених «музейною травмою» (за влучним висловом Т.В.Руденко), отриманою багатьма у дитинстві. Саме це «ушкодження», гіпотетично, лежить у негативному сприйнятті музеїв у суспільстві, що амбівалентно межує із трепетним ставленням до нього як своєрідного храму.

Для того, щоб технології уявного музею перейшли у реальність, варто повернутися до теорії чотирьох світів. Насамперед, звернемо увагу на особливості взаємодії третього і другого світів. Концепція Мальро, фактично, є самопрезентацією третього світу так, наче, він існує сам по собі. Вже йшлося про те, що він є автономним. Проте не варто перебільшувати ізольованості третього світу. Наукове гуманітарне знання з утрудненнями проникає у громадські дискурси, проте це все ж відбувається. Крім того, необхідно брати до уваги ту обставину, що наукове знання є розширенням повсякденного [360, с.39], носіями якого є третій та четвертий світи.

Таким чином, ми бачимо рух знання з другого світу (зокрема, як посередника четвертого) у третій і навпаки. На перший погляд, це має працювати, приблизно, так. Проблемні ситуації зі світу комунікації та експресії потрапляють до третього світу науки і мистецтва, отримують там гіпотетичне розв'язання і повертаються назад у другий світ у вигляді упакованих теорій, готових до прикладного і практичного використання. Далі, у другому світі, теорії проходять емпіричну перевірку, котра виявляє їхні хиби, і вже відпрацьовані гіпотези знову потрапляють до третього світу, де зазнають нових критичних випробувань – і цикл повторюється. Але така схема є ідеалізованою.

Насправді, на шляху руху знання між світами з'являються перепони. Перш за все, як вже було показано, після виходу із третього світу наповнене смислом знан-

ня вихолощується і розбивається на меми у світі комунікації. Саме через це науці дуже складно долати засилля різноманітних підкріплених пропагандою ідеологій, тому що вони активно підтримуються за допомогою оперування мемами у комунікативних потоках. Через це наукове гуманітарне знання розмивається у другому світі. Щось подібне відбувається і з природничими знаннями, але вони більше стосуються бізнесу, що створює резистентність до комунікативної корозії. Природничі знання лежать в основі відповідних технологій, тож їх, більшою мірою, оберігає від комунікативних деформацій четвертий світ.

Оскільки третій світ взаємодіє із другим, то вихолощені меми можуть проникати і до третього світу. Власне, ми це можемо спостерігати на прикладі гуманітарних наук, які все більше перетворюється на журналістику. А сам процес вироблення наукового знання є чимось середнім між спортивним змаганням і проходженням квесту. Це саме стосується і мистецтва, котре все більше оцінюється лайками, голосуваннями – найпростішими судженнями. Літератором А.В.Бондарем було підмічено цікаву тенденцію [63]: на сайті Goodreads користувачі оцінили один із основоположних творів світової цивілізації – «Іліаду» – на «трійку». Іншими словами, відтепер спільний комунікативний організм сам виносить оцінку художній спадщині, а окремі представники цього сонму з таким вердиктом звіряються. Можна лише солідаризуватися із занепокоєнням А.В.Бондаря щодо майбутнього людства.

Оскільки меми «схильні» до експансії, може так статися, що третій світ буде поглинуто другим і ми більше не зможемо розвивати наукове знання і мистецтво. Негативні тенденції можуть стосуватися і четвертого світу, в якому розвиток технологій та інститутів буде заміщений безкінечними та безплідними обговореннями. Таким чином, постає дві проблеми: розмивання наукового знання і мистецтва комунікацією, та витіснення мемами наукових гіпотез й видатних зразків художньої творчості. Замість науки і мистецтва можуть постати їхні псевдо-замінники. Цим негативним процесам треба завадити. Тож, розпочнемо із з'ясування, якими можуть бути фільтри на шляху руху буденного знання у третій світ. Від рівня усвідомлення загрози та вмілого застосування музеями фільтрів, буде залежати, чи зможуть ці заклади бути корисними для збереження третього світу, чи стануть плацдармом для його руйнування.

5.3. Демаркація третього світу та його симуляцій

5.3.1. Про науку і псевдонауку в музеєзнавстві та музейництві

На самому початку дослідження було розглянуто девіації наукового пізнання. Але найнебезпечнішою серед них є псевдонаука, оскільки демаркація, побудована на науковому критицизмі, щодо неї не працює. Поширення імітації науки спричинене кризою гуманітарного наукового знання. Річ у тому, що науково-педагогічні та наукові кадри мають підтверджувати свою кваліфікацію, керуючись принципом «publish or perish» (публікуйся або погибай). Науковий результат ототожнюється не із поставленими проблемами або запропонованими гіпотезами, а із стилістич-

но вірно виконаним текстом. Оскільки якісні методи оцінки є не надто конкретними для бюрократичних органів, перевірка наукової ефективності намагаються здійснювати за допомогою кількісних характеристик. Тому все зводиться до написання текстів визначених обсягів. Далі в хід ідуть наукометричні методи, що фіксують комунікативні сліди наукових творів, безвідносно до змісту. Так як на перший план виходить текст, змістову убогість можна приховати за рахунок штучної ускладненості, заплутаності, зумисно спровокованої незрозумілості та хибної наукоподібності подачі матеріалу. Кількісні критерії виконано, а якісний аналіз нікому не цікавий. Тим самим, гуманітарна наука стає чимось на кшталт апарату із генерування текстів у науковому стилі.

Борці з плагіатом витрачають все більше часу та зусиль на створення механізмів перевірки текстів на «оригінальність». Це ще одна комунікативна хвороба. Коли меми постійно множаться, проявом найвищої майстерності виглядає їх уміла компіляція у незнані до того конфігурації. Навряд чи можна говорити про те, що наука прагне до варіабельності висловлювання тавтологій і банальностей. Звісно, можна розробити оригінальний погляд на стару, вже розв'язану проблему. Проте для науки набагато важливішим є розв'язання проблем, які до цього не вдавалося вирішити. Саме так і виникає те, що називається науковою новизною.

Попри фундаментальність цього твердження, при оцінці наукових текстів застосовуються методи, що релевантні більше журналістським змаганням, у які перетворюється уражена екстазом комунікації наука. На комп'ютерні програми із виявлення плагіату покладається ідентифікація вже існуючих текстових субстратів (залежно від наповненості бази даних, що використовується). Наступним і логічним етапом розвитку буде використання програм для імітації наукових текстів, продукти яких, на жаль, будуть затребувані на ринку довколанаукових послуг. Машинний текст буде кращим за псевдонаукові писання представників природного «інтелекту», тому що машини можуть ефективніше здійснювати пошук в Інтернеті, обробляти значні масиви інформації за короткий проміжок часу без будь-якої втоми, і, на основі цього, видавати найвишуканіші текстові коктейлі. Скидається на парадокс, але система антиплагіату живить свою протидію, а не сприяє поверненню до наукової роботи, вираженням якої, а не результатом (!), є текст. Плагіат є лише побічним наслідком псевдонауки, домен якої розростається завдяки комунікативному підходу до наукової діяльності, що оцінюється за кількісними критеріями. Можна припустити, що коли-небудь плагіат цілком зникне, але антиплагіатники святкуватимуть піррову перемогу. В цей момент псевдонаука досягне найдовершеніших форм.

Отже, необхідно віднайти демаркаційну лінію між наукою та псевдонаукою, та з'ясувати атрибути імітаційної науки, за рахунок яких її буде легко ідентифікувати. Це дуже важливо для всіх інститутів, пов'язаних із третім світом, і для музеїв – особливо. Оскільки нас цікавить, насамперед, музейницький сегмент, роботу псевдонаукових фільтрів варто розглядати на прикладі музеєзнавства [440]. Ця дисципліна, до речі, демонструє високу вразливість до імітації науки. Позірна простота музейництва приваблює фальсифікаторів науки. А інституційна благородність музею одразу надає псевдонауковим текстам удаваної солідності.

Методологія музеєзнавства розроблена досить слабко. Тут є багато метафізики, наприклад, концепція музеальності З.Странського [483]. Існують також наукові роботи, присвячені гносеологічній області музеєзнавства, конституювання музеознання [286]. Методологію та методику музеєзнавства досліджував також автор цього дослідження [431]. Проте досліджень, сфокусованих на проблемі псевдонауки в музеєзнавстві немає.

В загальнонауковому контексті проблема демаркації між наукою і не-наукою досліджувалася К.Поппером [360]. Ним було запропоновано чіткі критерії науковості, зокрема, в соціальних науках. Передусім, мова йде про можливість застосування критики до результатів дослідження. Якщо це зробити неможливо, то таке дослідження не може бути використане для розвитку науки. Дослідження Поппера мають важливе методологічне значення, втім, конкретних критеріїв виявлення саме псевдонауки (тим більше, в музеєзнавстві) ним запропоновано не було. Проблеми псевдонауки детально досліджував український дослідник З.В.Партико [338]. На відміну від Поппера, Партико вважає взірцевим емпіричний підхід природничих дисциплін. Поппер вважав його хибним як по відношенню до гумаінтарних, так і природничих наук (фізікалізм, сцієнтизм [362, 525]).

Існує точка зору, що науковці-гуманітарії не в змозі досягти високих стандартів природничих наук (песимістична сторона сцієнтистського підходу). В зв'язку із цим, такі елементи дослідження як «висновки» є вторинними, тому що для гуманітарія набагато важливішою є оригінальність та вичурність думки. Важливо не те про що йде мова, а хто розмірковує на певну тему. А якщо вторинними є висновки, другорядною є і постановка проблеми. Таким чином, сцієнтизм штовхає до псевдонауки.

На думку К.Поппера, немає принципової відмінності між природничими і гуманітарними науками. В обох випадках, дослідження починається із постановки проблеми й аналізу запропонованих її розв'язань. Представники природничих наук є такими само упередженим, як і гуманітарії. Об'єктивною науку робить критика, а не чесноти, притаманні окремим членам наукового співтовариства – безсторонність та неупередженість. Більше того, самовпевненість у особистій об'єктивності є набагато гіршою за усвідомлення своїх обмежень.

Розглянемо аргументи З.В.Партико детальніше. У своїй статті дослідник цілком слушно формулює сутність псевдонауки – імітацію наукової роботи. Учений зазначає, що псевдонаука хоч і описує реальний світ, але при цьому *припускається певних помилок* [338, с. 42]. Виходячи з цього, вчений формулює наступні риси псевдонаукових текстів: ігнорування чи спотворення фактів, відмова від перевірки теоретичних тверджень на практиці, використання неперевірених теорій та фактів, неможливість повторення результатів дослідження, покладення в основу політичних або релігійних догм, отримання штучних класифікацій, «логічна недоведеність» отриманих результатів, штучна проблематика або ускладнення проблем, використання «пташиної мови», невідповідність критерію фальсифікованості Поппера. Зазначимо, що навряд чи імітування полягає у мимовільному або умисному допущені помилок.

Наведені Партико риси псевдонауки, дійсно, більше схожі на помилки, який може припуститися і сумлінний дослідник. Навіть, псевдопроблематика не свід-

чать про імітацію науки. Згадаємо, що проблема колективної пам'яті є штучною, але за нею криється реальна проблема ідентичності. Якщо ж брати до уваги критерій Поппера, то помилку аж ніяк не можна вважати недоліком наукової роботи. Помилки невідворотні. Критика виправляє їх, а наукове знання розвивається. Скоріше, треба остерігатися безпомилкових досліджень, імунізованих від критики. Як правило, відсутність помилок є свідченням глобальної помилки, заретушованої апологетикою.

К.Поппер вважає ключовим у розумінні наукової роботи поняття **наукової проблеми**. Дослідник зазначає, що «пізнання не починається зі сприйняття, спостереження, збору даних або фактів; його вихідною точкою є проблеми. Тому можна сказати: немає знання без проблем, також нема і проблем без знання» [362].

Псевдонауковий текст має бути побудований таким чином, щоб кожен міг знайти у ньому положення, прихильником яких він є. При цьому жодної критики краще не наводити. Наукова дискусія може пролити світло на смислову порожнечу твору-імітації. Таким чином, *в псевдонаукових дослідженнях відсутні наукові проблеми*. Для того, щоб створити імітаційний текст достатньо просто описати різні підходи. При чому байдуже до яких проблем – сполучення концепцій відбувається суто у вербальний спосіб. Інгрідієнти псевдонаукового коктейлю можна пов'язати неясними коментарями із туманними оцінними судженнями, котрі не повинні стосуватися змісту теорій, які розглядаються. Але, краще, взагалі, не висловлювати жодного ставлення до наукових поглядів, що компілюються в ході імітації.

Підхід, відповідно до якого в основі демаркації науки та псевдонауки лежить наявність або відсутність наукової проблеми, до речі, розв'язує утруднення із ідентифікацією плагіату. Противники плагіату концентруються на текстах, і не помічають очевидного – плагіат це, насамперед, крадіжка ідеї – гіпотези, або постановки непоміченої раніше проблеми. Звичайно, виявити прямі текстові запозичення не досить складно. Але «кваліфіковані» крадії-імітатори переписують чужі тексти іншими словами, що потребує додаткових зусиль для виявлення плагіату. Проте фахівцю у певній науковій галузі побачити у тексті плагіат не складно, бо йому має бути відомо, хто вже висловлював раніше ту, чи нішу гіпотезу. Тоді як робота, у якій відсутні наукові проблеми і гіпотези, навіть, за умови, що у ній немає неетичних запозичень, повинна бути відкинута як псевдонаукова.

Відповідно до поглядів К.Поппера, основним завданням соціальних наук є дослідження суспільних інститутів та традицій. В зв'язку з цим, музеєзнавство постає як повноцінна соціальна наукова дисципліна. Відомими є іронічні зауваження стосовно статусу музеєзнавства, яке прирівнюють до неіснуючої «бабусеології»[286]. Видно, пересмішники вважають, що бабусі чимось схожі на соціальні інститути. Менше з тим, з'ясуємо, наскільки ця іронія є виправданою і поглянемо, які здобутки музеології поза інституційним підходом.

Як і будь-яка наука, музеєзнавство має три рівні: теоретичний, прикладний та історичний. За Поппером, на теоретичному рівні вектор пізнання спрямований від знання до незнання [360, с. 286], коли теорія, яка до цього розглядалася як істинна, спростовується, а запропонована на її місце гіпотеза ще має пройти суворі перевірки. Істинність є непостійною – кожна нова теорія має бути кращим наближен-

ням до неї. Знання поглиблюватимуться з кожною новою теорією, хоча, імовірно, до істини так і не вдасться дістатися.

Прикладні дослідження характеризуються тим, що вони не мають на меті запроваджувати нові теорії, але використовують уже перевірені, в тому числі, фальсифіковані (чітко знаючи межі їхнього застосування). Треба зауважити, що прикладні дослідження, звісно, можуть мати плідний вплив на теорію. Він обумовлений зв'язком прикладних наук із практикою, в той час, як теоретичні дослідження мають тенденцію відриватися від реальності, що для гуманітарної сфери є особливо небезпечним.

Історичні дослідження є цілком самодостатніми. Вони побудовані довкола з'ясування логіки ситуації. Як і у теоретичних науках, кожна наступна інтерпретація має наближувати до істинного розуміння минулого. Але емпіричну перевірку щодо історичних гіпотез застосувати не можна, тому шанси коли-небудь дістатися до істини, взагалі, відсутні. В той же час, історія виступає як емпіричний базис теоретичних та прикладних досліджень. Тож їхня роль є надзвичайно важливою. Історичний процес на Землі унікальний [364, с. 124-125], тому марно говорити про історичні закономірності. А історицистський підхід, в рамках якого вважається за можливе ці закономірності віднайти, і на їхній основі сформулювати узагальнену теорію суспільного життя, породжує лише руйнівні утопічні вчення. Водночас, історичного дослідження є ефективним засобом фіксації історичного досвіду, котрий можна використовувати на практиці та в теорії за принципом via negativa [485, 486], відкидаючи усе, що проявило себе як шкідливе у ході перевірки часом.

Яка ж із складових музеєзнавства розвинена найбільш повно?

Теоретичний рівень музеології не демонструє відчутних здобутків. Всі зусилля спрямовані на схоластичні (малокорисні) пошуки оптимальних визначень базових понять та їхню подальшу конвенціалізацію.

У прикладних музеєзнавчих дослідженнях спостерігається застій. Звісно, є надзвичайно цікаві й талановиті дослідження в галузі музейного джерелознавства, активно розвивається музейна соціологія. Деякі зрушення є на шляху дослідження PR, реклами, маркетингу, менеджменту в музейному контексті. Водночас, як не дивно, музеологів мало цікавлять музейні технології. Деякі результати музейного досвіду знайшли своє вираження в інструкціях. Проте, як вже зазначалося, теорія є ефективним засобом (необхідною передумовою) інтенсифікації досвіду і розв'язання нагальних проблем. Але для цього необхідно занурюватися у польові дослідження, чим музеологи часто гребують займатися. До цього варто додати, що такий стан прикладної науки, не в останню чергу обумовлений нерозвиненістю теорії. Можна погодитися із К.Поппером, що гуманітарній науці не вистачає свого Пастера чи Галілея [362]. В музеєзнавстві це відчувається особливо гостро. Благо, що зв'язок музеїв із третім світом не обмежується, власне, музеєзнавством: профільні науки можуть бути розвинені трохи краще. Проте найбільш продуктивним, все ж, є напрям утилітарної музеології.

Історичні дослідження, на даний час, є найбільш плідною гілкою музеології. Зазвичай, вони демонструють високий рівень використання ситуаційного аналізу [276, 277, 278, 274, 273, 275, 297, 281, 344]. Істориками музейної справи вдалося

закрити багато «білих плям». Проте часто їхні інтерпретації приладнані до великих історичних наративів, а власних оповідей дослідникам у царині історичної музеології поки що створити не вдалося. Але, найголовніше, що їхні надбання майже не використовуються як емпіричний базис для теоретичних і прикладних досліджень музеїв. Так само й історики, за відсутності цікавих інституційних теорій, вимушені досліджувати, скоріше, події та персоналії музейної справи, а не досвід музейного інституту.

В цілому, необхідно констатувати *кризу в музеєзнавстві*, пов'язану з тим, що в музейній теорії панує схоластичний застій та дескрипція. Учені уникають утилітарних проблем, пов'язаних із соціально-культурним використанням музеїв, музейницькими технологіями, традиціями музейної культури. Саме там сконцентроване могутнє гроно важливих практичних і теоретичних проблем. В той час, як дослідження в інших напрямах музеології виглядають не настільки перспективними.

Музеологи не схильні критикувати наявні теорії, не висувають сміливі припущення. Кожен дослідник тримається само по собі, іноді, ритуально згадуючи своїх колег, але не торкаючись їхніх міркувань. Вони просто називаються в наукових текстах. Імовірно, це спричинено благородством музейників, котрі вважають, що критика може завдати страждань, образити автора тієї, чи іншої концепції особисто. Але це хибний підхід. Навпаки, критика теорії іншого музеолога є найвищим виявом поваги до його праці, навіть тоді, коли її положення було спростовано. Адже саме так вони стають в нагоді при виробленні нового знання. Без цього, навряд чи можна сподіватися на розвиток музеєзнавства. Але, з часом, критичну боязливість можна подолати. Набагато гірше те, що такий застійний стан, коли цікаві ідеї хоч висуваються, але залишаються малорухливими (бо ними не прийнято користуватися в дослідженнях), приваблює паразитичну псевдонауку.

На відміну від метафізиків та схоластів, імітатори не наважуються проникати у теоретичний рівень, оскільки робота тут потребує значних інтелектуальних зусиль. Відсутні псевдонауковці й у прикладних та історичних дослідженнях. Прикладні студії передбачають польові дослідження, а псевдонауковці, як правило, ніколи не працювали у музеях і не знають їхньої роботи «зсередини». Історичні дослідження імітаторам також не до душі, оскільки вони вимагають копіткої роботи з першоджерелами в архівах та музеях. Таким чином*, першою ознакою псевдонауки є знаходження поза науковими проблемами музеєзнавства – теоретичними, прикладними та історичними.* Проте ця ознака є не самоочевидною. Тому що імітатори можуть мімікрувати під кожен із трьох основних напрямів музейної роботи, займаючи при цьому периферійні проміжні лакуни.

Під виглядом історичних досліджень, вони висувають історичні довідки та огляди, де немає жодного ситуаційного аналізу, або ж відсутні будь-які нові інтерпретації (крім, можливо, яких-небудь дріб'язкових коментарів до історичного наративу). Замість теоретичних досліджень імітатори пропонують відтворення фрагментів різних дискурсів, без жодного руху до нового знання. Песевдомузеологи створюють враження, ніби вони перебувають в гущині дискусії, але жодним чином не впливають на неї, симулюючи «об'єктивність» за рахунок того, що їм вдається не «бруднитися» критикою.

Розглянемо напрями псевдонаукових «досліджень» в музеєзнавстві, що можуть бути замасковані під прикладні розробки. Перш за все, це відродження музеографії. Свого часу, музеографія, дослідницькі зусилля якої були спрямовані на описування найрізноманітніших музейних практик, була важливою. У XVIII – поч. XX ст. музейні фахівці не мали можливості вільно спілкуватися один з одним через об'єктивні комунікативні бар'єри. Серед них, неможливість придбати спеціальну літературу, складність і дорожнеча подорожей, мовні бар'єри тощо. Лише на межі XIX–XX ст. з'являються спеціалізовані журнали, котрі поступово мали б перерости у майданчики для розробки музеологічних проблем. З тих часів можливості легко і швидко віднайти інформацію про музеї значно зросли. Головне, що більшість музеїв, особливо, найкращих, мають інформативні сторінки в Інтернеті з перекладом кількома мовами. Електронна пошта та інші засоби дистанційного зв'язку, дозволяють майже без перепон спілкуватися із колегами-музейниками. Все більше і більше пам'яток розміщено у Всесвітній мережі. Їх не потрібно наново публікувати із ознайомчою метою.

Виходячи із цього, виглядає дивним, коли імітатори музеєзнавства роблять музеографічні огляди, прекладаючи і переповідаючи інформацію із музейних сайтів. При цьому, псевдонаукова музеографія не стосується, справді, маловідомих (залежно від країни перебування імітатора) музеїв. Звісно, розповіді про малознані музеї не являють собою розв'язання наукової проблеми (і не були спрямовані на це ніколи). Проте такі роботи, дійсно, мали хоча б якусь користь з емпіричної точки зору. Натомість, псевдонауковці від музеєзнавства оповідають у своїх роботах секрети Полішинеля, акцентуючи увагу на тих закладах, які щорічно відвідують сотні тисяч туристів, а інформацію про них можна отримати «в один клік». Дехто з них робить вигляд, ніби, вони є кимось на кшталт музейних антропологів. Вони імітують роботу сміливців, котрі колись, заради емпіричних даних, подорожували у віддалені куточки планети, куди ще не вповні сягнула цивілізація, й досліджували «примітивні» суспільства. Як правило, псевдонаукові музеографи перевертають цю практику з ніг на голову: вони, нібито, відкривають цивілізацію для своїх, доморощених «варварів».

Як зауважував Партико, псевдонаука також характеризується надуманими науковими проблемами (не варто плутати симуляції проблем із псевдопроблемами, про що йшлося вище), які не потребують теоретичної розробки. В розряд наукової проблематики імітатори підносять чисто технічні питання – скажімо, порядок купівлі квитків (з обов'язковою фотофіксацією квитка), гостинність музеїв (наприклад, кількість людей на ресепшені), застосування мультимедійних технологій (скільки телевізорів і планшетів використано, із зазначенням розміру діагоналі екранів), різноманітні музейні атракції (інструкції про те, як зробити селфі у відповідній зоні експозиції). Застосування мультимедіа, голограм, аудіо-гідів та інших технічних засобів, псевдонауковці ототожнюють із інновацією в музейній роботі.

При цьому, підкреслимо, що, насправді, інновації в музейній роботі стосуються поелементного інжинірингу, пов'язаного із перебудовою музейного інституту таким чином, щоб поступово, крок за кроком робити його кориснішим для суспільства. Інновації можуть стосуватися будь-якої складової музейницького ци-

клу – виявлення, збереження, дослідження та, головне, музейних репрезентацій минулого, напрямів роботи тощо. А головне, інноваційність стосується обраної стратегії соціально-культурного позиціонування (кунсткамера, політичний інститут, лабораторія та ін.) Отже, коли «дослідження» дескриптивно оповідає про те, в якому місці і як саме можна пройти до центрального входу в музей, або які сувеніри там продаються, а інших, власне, наукових проблем автор не піднімає, така робота має імітативний характер і не належить до науки.

Принагідно варто зазначити, що псевдонауковці часто нехтують формальними вимогами до структури наукового тексту, незважаючи не те, що за відсутності змісту їм треба особливу увагу звертати на формальні критерії наукових жанрів. Серед цих структурних елементів, каменем спотикання для імітаторів може стати постановка наукової проблеми, наведення спроб її розв’язання, з’ясування недоліків наявних гіпотез на шляху наближення до істини, формулювання мети дослідження, логічний виклад основного матеріалу, в ході якого автор висуває своє вирішення проблеми, висновки (чи вдалося досягти мети?) та новизна отриманих наукових результатів. Оскільки псевдонаукові тексти позбавлені наукових проблем, навколо яких, зрештою, і побудована формальна структура наукового дослідження, один або одразу декілька із наведених елементів можуть бути відсутні (навіть, якщо рубрикація тексту із застосуванням жирного шрифту, чи курсиву здійснена). Досить часто у імітативних роботах вступ і висновок повторюють один одного, або містять тривіальності. Або ж вступ та висновок містять наративи, більше схожі на проповіді, а не наукові тексти. Наприклад, це можуть бути заклики сприяти розвитку шанобливого ставлення до пам’яток. Емоційно з цим, звісно, не можна не погодитися, але коли ці взивання не затуляють відсутність наукової проблеми. Іншими словами, ознакою псевдонаукової роботи є констеляції мемів, позбавлені смислу та, зазвичай, логічних зв’язків.

В основному, наведені зауваження стосуються літературного (у випадку імітації – текстового) втілення наукового твору. Тож, варто дещо ближче розглянути варіант псеводнаукової музейної репрезентації. Імітаційні виставки чи каталоги, подібно до псевдонаукових текстів, не несуть в собі жодних наукових проблем, чи їхніх розв’язань. В контексті експонування художніх творів, В.А.Мізіано виділяє репрезентативні виставки, котрі не мають на меті продемонструвати жодних рефлексій. Експонати просто підбираються за жанровим, регіональним, типологічним принципом, присвячені певним датам, виступають як «перлини колекції» тощо [288]. Звертає на себе увагу, що називати ці виставки репрезентативними не зовсім коректно, бо ж пам’ятки в такому випадку презентують самі себе. Це презентаційні виставки. Але ці лінгвістичні нюанси не є вирішальними.

Зрештою, такі виставки можуть бути досить вишуканими, демонструючи, наприклад, взаємопроникнення художніх жанрів, соціально-культурних явищ у мистецтво і навпаки. Або ж у подібних експозиція ставиться за мету реконструювати (облаштувати самопрезентацію) втрачених, а тому незрозумілих широкому загалу, контекстів.

З’ясуємо соціально-культурну утилітарність «репрезентаційних» виставок. В.А.Мізіано, звертаючи увагу на те, що цей експозиційний жанр представлено

надзвичайно широко [288], вважає, що він може бути корисним з точки зору представлення чогось маловідомого: культурного явища, регіону, персоналії. Як бачимо, тут маємо щось на зразок ситуації із антропологією/псевдоантропологією та музеографією/псевдомузеографією, які було розглянуто вище. Дійсно, якщо демонструється щось маловідоме, але таке, що заслуговує на всебічну увагу, то тут можна говорити про пізнавальну користь. В цьому випадку, присутня і рефлексія, тому що треба показати, чому на маловідоме явище є актуальним. Проте коли виставка робиться просто, аби зімітувати бурхливу діяльність, і вона ні на йоту не додає до наявного знання, то тут маємо справу із псевдонауковою та псевдопрезентаційною виставкою.

Позицію імітаторів можна захистити, зазначивши, що не всі виставки мають аналітичний характер. Повинні бути і суто навчальні репрезентації, що міститимуть загальновизнані дані. Ці виставки, потрібні, насамперед, учасникам освітньо-виховного процесу, котрим належить засвоїти конвенціальне знання. В зв'язку з цим, варто зазначити, що спроба прикриватися дидактичними цілями, вже сама собою викликає підозру. Але, підкреслимо, що, все-таки, псевдонаукова позиція ґрунтується на несприйнятті наукового методу як такого. Якщо виявлено недоліки певної теорії, то в будь-якому випадку, щоб їх продемонструвати, необхідно описати цю теорію, а, отже, і ознайомити із нею музейних відвідувачів. При чому, в ході критики необхідно продемонструвати найсильніші сторони теорії, що піддана критиці (іноді, навіть, краще за її авторів). Отже, відвідувачі будуть ознайомлені із перевагами (рівень наближення до істини) та недоліками (помилками, що проявляються у невідповідності між очікуванням та реальністю) теорії, на яку спрямована критика. Якщо куратори йдуть далі постановки проблеми і висувають нову гіпотезу, то вона має покривати все проблемне поле старої теорії та розв'язувати ті проблеми, з якими старий підхід не може впоратися. Не може бути так, щоб нова теорія, розв'язуючи нову проблему, була неспроможною подолати старі. В цьому випадку, нова гіпотеза не буде гідною заміною старої. Таким чином, її не варто виносити у музейну репрезентацію (хіба що чітко означивши, що це є пробним та недостатньо підкріпленим рішенням).

Загалом, наука не суперечить дидактиці, оскільки на проблемній виставці можна дізнатися більше, ніж зазвичай: і про нове, і про старе, в тому числі, конвенціальне знання. Крім того, якщо виставка побудована за проблемним принципом, це дуже корисно з педагогічного боку. Тому що діти мають розуміти, що наявне знання є гіпотетичним, а, отже, з часом може бути спростоване. Але це не означає, що наблизитися до істини неможливо, і можна обрати будь-яку теорію на свій смак, конфірмуючи її хибною тезою про «власну думку». Відвідувачі музею мають чітко розуміти межі застосування теорій, процес переходу на вищі щаблі істинності. Їм варто оволодіти критичним методом, насамперед, самокритикою, вміти визначати рівень підкріпленості тих, чи інших гіпотез. Дійсно, такий підхід до навчання науковому світогляду виглядає, на перший погляд, нездійсненним. Але в тому і полягає педагогічна майстерність, котра має бути присутня в будь-якому виставковому проекті, що не є імітацією.

Варто додати до цього, що музейні репрезентації мають певні запобіжники від імітації наукового знання. Насамперед, йдеться про музейницьке зіткнення концептуальних каркасів, котре може амортизувати імітацію. Наприклад, навіть якщо виставка і позбавлена постановки нових проблем або сміливих гіпотез, або ж має дескриптивний характер, необхідні рефлексії можуть бути спровоковані оригінальним дизайнерським рішенням. Навіть тоді, коли пам'ятки просто виставлені напоказ, можна запропонувати їхні незвичні інтерпретації, принаймні, віртуально побудувати між ними зв'язки і, зрештою, відшукати цікаві проблеми, висунути незвичні гіпотези. Якщо це не зроблять куратори, то є певна надія на відвідувачів. В той час, як псевдонаукові тексти є цілковито мертвими. Там немає жодного зіткнення концептуальних каркасів.

Навіть, меми в музейній репрезентації починають наповнюватися смислами, що є важливим компонентом системи збереження третього світу від поглинання другим. Щодо процесу трансформації мемів, то тут може бути корисною аналогія із художньою творчістю (з якої музейництво багато чого запозичує в методологічному плані). Часто буває, що вихідною точкою створення фільму або літературного твору є певний персонаж, який є аморфним, неясним, непродуманим (наприклад, Мачете режисера Р.Родрігеса). Поступово цей персонаж може обростати історією життя, включатися у нові й нові сюжетні лінії, його характер починає проступати чіткіше. Таким чином, мистецтво наповнює смислами, в тому числі, соціальними технологіями, пласкі до того образи. Щоправда, при переході у другий світ мистецький твір знову розбивається на меми, але тут на допомогу мають прийти інші технології.

Так само чинять і музеї: вихолощені меми, котрі циркулюють у другому світі, можна вилучити із комунікативного контексту й інтегрувати у проблемне поле науки, наситивши їх інтерпретаціями, що базуються на методі наукового критицизму.

Прикладом може стати особистий досвід співкураторства автора цього дослідження. Театральний музей традиційно робив виставку пам'яток українського вертепу на різдвяно-новорічний святковий період. Насамперед, експонувалися ляльки XVIII-XIX ст. Вертеп і Різдво тісно переплелися у мем-комплекс, котрий тиражується на рівні повсякденного громадського знання. Але куратор проекту Т.В.Руденко у 2017 р. вирішила поглянути на цей мем під іншим кутом, виставивши ляльки авангардного т. зв. Межигірського вертепу 1920-х рр. За результатами, з'явилася лекція і дослідження політичного лялькового театру [430], котрі, зрештою, лягли в основу виставки і каталогу під назвою «Лялька на кону» [82]. Завдяки цим репрезенатціям з'явилися нові ракурси пізнання явища вертепу, наприклад, було з'ясовано інноваційність та актуальність цього жанру, субстрати якого зустрічаємо, зокрема, у соцмережах, комп'ютерних іграх, роботизації тощо. До того ж, експонування Межигірського вертепу є частиною великого проекту музею по поверненню в обіг авангардної культурної спадщини, що є прикладом реальної, а не імітативної презентації явищ, пізнання яких було раніше штучно обмежене.

Як бачимо, музейна репрезентація може бути використана як надійний фільтр від псевдонауки. Проте, на жаль, корозія симуляції вражає також і мистецтво. Та-

ким чином, з огляду на симбіоз науки і мистецтва в рамках музейництва, розглянемо детальніше цю проблему.

5.3.2. Симуляція мистецтва: проблема демаркації

Імітація проникла майже в усі сфери суспільного життя: науку, освіту, політику тощо. Стосується ця проблема також сфери художньої культури. Виникла загроза чогось на зразок аксіологічної інфляції – знецінення мистецтва в очах його споживачів. Отже, постає важлива проблема демаркації мистецтва й не-мистецтва. Це важливо для музеїв як з огляду на мистецьку підоснову музейної репрезентації, так і відбір пам'яток художньої творчості. На музеї часто спрямовується критика, що вони нездатні або й не наділені повноваженнями визначати, що є мистецтвом, а що ні (або, вужче, що є хорошим мистецтвом, а що поганим). Проте, якщо вже музей вдається до виконання означених функцій, то критику варто врахувати і удосконалити свої інституційні механізми. Для цього, спочатку, треба розглянути теоретичну сторону поставленої проблеми

Можливі напрями гіпотетичного розв'язання мав запропонувати цікавий проект Інституту проблем сучасного мистецтва «Анатомія симулякра». В анотації до проекту говорилося про те, що «на Землі … окрім нових приладів та ноу-хау нагромаджуються мільйони тонн *технологічного сміття* (виділено – Р.С.), серед якого гігабайти спростованих теорій, легенд та міфів. Те, що ми сьогодні вважаємо найновішим досягненням та актуальним знанням, завтра може стати безнадійно застарілим та вторинним – так і народжуються симулякри … людство давно існує серед симуляції, тобто серед знань та вірувань, які будуть спростовані або видозмінені в майбутньому» [90]. Наведений пасаж говорить про те, що причина імітації бачиться у спростуванні, яке тягне за собою втрату надійного «ґрунту», системи координат. В той же час, з поля зору авторів анотації вислизає та обставина, що спростовані міфи, уявлення, наукові теорії, навпаки, є найнадійнішою інформацією, оскільки точно відомо, що вона містить хиби. Саме спростовані теорії стають підґрунтям для подальших пошуків і розвитку.

Розробник проблеми демаркації в науці та популяризатор наукового критицизму К.Поппер [360] підкреслював, що, насправді, усі неспростовані наукові теорії є ненадійними. Навіть те, що вони пройшли перевірку, не робить їх абсолютно стійкими. Отже, не варто остерігатися невідомості й хиткості знання. Набагато гіршою є сліпа упевненість у неспростовності чогось. Теорії, що імунізовані від спростування є найнебезпечнішими симулякрами, тому що дають їхнім адептам впевненість у непогрішимості та безпомилковості власних дій, проте все менше відповідають реальності. Якщо відкинути критику і спростування, розвиток зупиниться. Таким чином, симулякри виникають не в ході спростування, а за його відсутності.

В сучасних умовах існує небувалий до цього доступ до всієї культурної спадщини. Це дає підстави для деяких дослідників стверджувати, що на сьогодні лінійний розвиток художньої творчості цілковито зруйновано (хоча, малоймовірно, що він колись існував за межами штучно вибудуваних історичних наративів). Спостерігається колажування вже наявної мистецької спадщини, й не створюєть-

ся нічого принципово нового. Великі обсяги інформації, яку все важче осягнути, вкупі з різким збільшенням кількості митців та мистецьких творів, призводить до того, що художники заново винаходять щось відкрите раніше. Зокрема, куратор Є.Онух стверджує [328], що для сучасних митців вкрай важливою є освіта, яка дозволить уникнути «винайдення велосипеда». Крім того, бурхливий потік творів не дає можливості детально розглядати зміст мистецьких творів. Критика не може впоратися з цим, тому судження щодо творів мистецтва покладається безпосередньо на споживачів, котрих легко ввести в оману. Більшість з них не має належного бекграунду, прислухається до лідерів думок, простих рішень, запропонованих перманентним оцінним плебісцитом. Таким чином, межа між мистецтвом та імітацією потроху стирається.

Беручи до уваги такі сприятливі обставини для імітації, «повторне винайдення» може бути не лише випадковим, а й *умисним*. Мова йде, зокрема, про художній плагіат. Рано чи пізно викриття відбувається, але потоки інформації можуть змити докази плагіату і для викрадача може не настати жодних наслідків. Проте існує більш вишукана імітація, що не є прямим повторенням зразків вже існуючої художньої творчості – міксування наявних культурно-мистецьких символів. Викрити запозичення за формальними ознаками досить складно.

Отже, виникає проблема, як відрізнити плідні запозичення від шкідливих. В цьому контексті, доречними можуть бути аналогії з накою. У дослідницьких творах неминучим є посилання на роботи інших авторів. Це необхідно для того, щоб представити теорію перед критикою, або ж запозичити одні теорії для створення інших. Так само і в мистецькому середовищі. Наприклад, літературний твір може бути запозичено для створення фільму. Музиканти не обов'язково мають виконувати написані ними мелодії. Не говорячи вже про стилі, що є своєрідною методологічною рамкою для художників. Добре відомо, що в різних видах мистецтва фігурують оммажі, семпли, ремікси і кавери. І тут мова не йде про імітацію. Таким чином, запозичення може мати цілком легітимний характер, подібно до посилання у наукових текстах. В той же час, як і у випадку науки, оригінальність художнього твору може бути сфальшована навіть тоді, коли запозичень немає взагалі. Таким чином, треба шукати інші критерії демаркації.

Якщо розглядати мистецтво з технологічного боку, то воно має, принаймні, три складових. Перша, це виконавська технологія. Мова йде не лише про талант митця до виконання. Твір відчужується від художника і, таким чином, митець розширює можливості споживачів свого мистецтва – можливість бачити, чути, читати, переживати те, що, за відсутності відповідного таланту, було б просто неможливо. Митець дослівно ділиться своїм талантом, даруючи можливість іншим людям краще адаптовуватися до оточуючого світу за рахунок розширення опцій. Наприклад, бачити в усьому сірість і потворність, чи віднаходити прекрасне, навіть в огидному [172, 171].

Друга складова стосується змістового наповнення твору – соціальної технології. Проблема емпіричного пізнання полягає в тому, що досвід накопичується повільно, багато його досягнень ігноруються і, головне, немає ніякої змоги заглянути за межі апробації. Необхідно дочекатися перевірки. А неприємності завжди

з'являються зненацька. Інтенсифікувати апробацію можна за допомогою науки. Вона пропонує теоретичні проби, що перевіряються на практиці. В результаті врахування емпіричних даних, висуваються все нові й нові гіпотези, і цикл повторюється. Без постановки теоретичних проблем емпіричне пізнання буде суто стохастичним. Проте є й інший спосіб – мислений експеримент, опредметнений у творі мистецтва [356, с.266]. Звісно, емпіричні дані в результаті безпосереднього експерименту є надійнішими. З іншого боку, мислені експерименти у мистецтві не здійснюються «по-живому». Крім того, вони дозволяють підготуватися до майбутнього, яке все одно неможливо передбачити.

Третя складова пов'язана із полем для інтерпретації. Митці часто стикаються з тим, що їхній твір зрозуміли не так, як би вони того хотіли. Або ж навпаки, в ході критики віднаходяться смисли, що попервах не вкладалися автором у твір. Церіднить науку і мистецтво у тому, що вони розвиваються і стають утилітарними за рахунок критики. Про спільність для науки і мистецтва методу проб і помилок в цьому дослідженні говорилося неодноразово. Таким чином, можна припустити, що кожен новий твір мистецтва так чи інакше базується на критиці попередніх. А, отже, він виправлятиме похибки своїх попередників.

Таким чином, варто розглядати художні проблеми у трьох наведених іпостасях. Якщо художній твір у своєму виконанні не перевершує попередників, навряд чи його можна розглядати як цінний. Саме тому, наприклад, у сучасному образотворчому мистецтві приділяється менше уваги виконанню, ніж смисловому наповненню твору. Річ у тім, що митці епохи Відродження досягли найвищої точки у виконавській майстерності. Її можна повторити (судячи із вдалих підробок), проте не виглядає можливим перевершити. Тож, митці пішли іншими шляхами, наприклад, долаючи усталені канони, або експериментуючи з іншими медіумами. Зазначимо, що зімітувати виконання, крім, власне, створення підробки, вкрай складно. Тому в цьому напрямку імітацій мистецтва найменше. Воно може бути ремісничим, нецікавим, вторинним, але, переважно, воно є щирим.

Як відомо, найбільше імітаторів приховується у сучасному мистецтві, де на перший план виходить авторський меседж та його подальші інтерпретації. Тож необхідно спочатку звернути увагу на соціальну технологію, що вміщена у змістовій частині художнього твору. Зрозуміло, що у зразках оригінального мистецтва соціальна технологія має бути, принаймні, не тривіальною, а, краще такою, яка б не зустрічалася у інших творах мистецтва. Новизна полягає у тому, щоб спроектувати незнану до того ситуацію, проблеми, що виникають в зв'язку з нею та шляхи їхнього розв'язання. Таким чином, твори мистецтва готують суспільство до можливого розвитку події, надаючи йому додаткові адаптивні опції. Цікаво, що у США після однієї зі спекуляцій на біржі, стрімінгові платформи закрили для перегляду фільми про фондовий ринок, резонно вважаючи, що вони технологічно озброюють своїх глядачів [499]. Іншими словами, мистецтво впливає на реальний світ не лише естетично.

Проте є ще одним критерій демаркації мистецтва і псевдомистецтва, пов'язаний зі змістовою компонентою художнього твору. Річ у тому, що твори третього світу при переході у другій розкладаються на меми, з котрих потім утворюються різноманітні

комунікативні продукти. Скажімо, на цьому побудований шоу-бізнес, журналістика тощо. Псевдомистецький твір також створюється за комунікативним принципом. Його інформаційне ядро – це констеляція мемів. Раніше вже говорилося про те, що у третьому світі меми можуть наповнюватися смислами, проте у випадку імітації мистецтва меми залишаються непереобтяженими смислами.

Яскравим прикладом може служити «банан» М.Каттелана, котрий було прикріплено скотчем до стіни галереї у Маямі. Цей витвір, начебто, символізував «крихку маскулінність, капіталізм, кліматичну кризу» [91] – набір банальних штампів, ряд яких можна продовжити довільно, прилучивши сюди, наприклад, антиколоніалізм, проблему голоду, критику «золотого мільярду», будь-що. Реальна порожнеча цього псевдохудожнього символу була дотепно обіграна гуртом Little Big у кліпі «GO BANANAS» [618]. Сам кліп є калейдоскопом мемів, що, треба визнати, виконані набагато талановитіше і майстерніше за «банан» Каттелана. Тим самим 120-150 тис. доларів (саме така грошова вартість смислової порожнечі банану [91]) були конвертовані у близько 175 млн. переглядів кліпу (на сьогодні), що, в купі з іншими активностями відео-споживачів, дозволили заробити лідеру гурту І.Прусікіну на своєму ютуб-каналі близько 1 млн доларів у 2019 р. [595].

Варто звернути увагу, що між псевдомистецтвом Каттелана і кліпом Little Big є ключова відмінність. Перший робить вигляд, що займається високим мистецтвом, насправді, послуговуючись суто комунікативними прийомами. Натомість, представники шоу-бізнесу не претендують на таку чільну роль, цікавлячись лише кількістю переглядів та лайків. Твори шоу-бізнесу є набагато чеснішими. Хоча, треба сказати, що порівняно із псевдонауковими текстами, і псевдомистецтво, і шоу-бізнес виглядають набагато кориснішими: вони все-таки можуть розважити. Отже, критерій демаркації справжнього та імітаційного мистецтва полягає у тому, що твори, які застрягли між шоу-бізнесом та третім світом є псевдомистецькими. До цього варто додати, що сам процес репрезентації «банану», близький до музейного, фактично, продемонстрував, що цей твір – не справжнє мистецтва, зокрема, завдяки критиці (включно із акцією, в результаті якої банан з'їв інший митець). Отже, музейництво має запобіжники від імітації художньої творчості.

В зв'язку із наведеними міркуваннями, варто зазначити, що є митці, котрі відверто спираються на комунікативні методи, але, все ж роблять справжнє мистецтво (наповнюють меми смислами). Про це свідчить висока якість соціально-технологічної складової їхніх творів. Наприклад, сюди належать роботи Бенксі [565, 566, 567]. Розглянемо, наприклад, його зухвалу інтервенцію до залів Британського музею. У 2005 р. художник, без погодження із музеєм, прикріпив у одному із залів імітацію наскельного малюнка доісторичних часів. Бенксі спорядив «пам'ятку» інвентарним номером та експлікацією. Музейні співробітники помітили «пранк» аж за три дні, дізнавшись про це із сайту самого Бенксі (можливо, об'єкт залишався б непоміченим і досі).

У 2018 р., з притаманним британцям гумором, об'єкт було вже цілком офіційно виставлено у експозиції музею як символ інакомислення і протестних рухів по всьому світу [641]. Як бачимо, крім запропонованої інтерпретації, можна віднайти у цій роботі ще багато соціально-технологічних смислів. В око впадає і проблема охорони

культурної спадщини (ніхто не звернув увагу на інтервенцію у, здавалося б, твердині культурної спадщини; разом з тим, збільшення кулькості предметів на експозиції краще за зменшення), і байдужості музею до сучасного життя, та афірмація події через медіа (без якої те, що «під носом» залишається непоміченим). Інтерпретації, пов'язані лише із акціональною складовою інтервенції можна продовжувати.

Звернемо увагу на сам твір та його авторське пояснення. На фрагменті невеличкої каменюки зображено первісну людину «пост-кататонічної ери», що наважилася вийти на позаміське «полювання». Спина антропоморфної постаті вкрита чимось схожим на шипи (мабуть, новий виток еволюції). «Троглодит» озброєний візком із супермаркету, якого виявляється достатньо, щоб туди самотужки застрибнув підстрелений кимось іншим бичок (вбитий екологічно чистими стрілами). З усього можна зробити висновок, що в споживацькій культурі змінилося небагато. Але далі Бенксі характеризує автора роботи, завдяки якому ми і дізналися про первісну людину «пост-кататонічної» ери. Виявляється, що автор «наскельного малюнка» займався монументальним мистецтвом, розписуючи стіни у Південній Англії. Проте, на жаль, про автора, що мав прізвисько Бенксімус Максимус, відомо небагато. І тут не варто шкодувати про відсутність біографічних даних. Набагато краще за скомпільований життєпис про митця могли б розповісти його твори. Проте більшість із них не збереглися. Виною всьому були представники влади, котрі із завзятістю, вартою кращого застосування, нищили «мазанину», так і не усвідомивши її художньої значущості та історичної цінності.

Як видно, в роботі Бенксі є не лише алюзія на його творчість, і проблеми її несанкціонованого розміщення в громадських просторах. Тут маємо справу і з ставленням до інтелектуальних працівників, що покращують життя людей «шлунка», але останнім до цього байдуже. Піднято також важливу проблему синхронної музеїфікації. Навіть, етикетка, зроблена Бенксі, може розглядатися як взірцева для музейних репрезентацій (зазвичай вони або занадто короткі, або занадто довгі і, що головніше, часто не посутні). Як бачимо, знову-таки, саме завдяки музейницькому підходу (хоч і несанкціонованому) була розкрита соціокультурна значущість художнього твору. Псевдомистецький твір, навпаки, було б дезавуйовано.

Останній приклад стосується одночасно і змістового, і критичного потенціалу художнього твору. Псевдомистецькі продукти, як правило, міцно пов'язані із комунікативним контекстом, як і твори шоу-бізнесу. Незважаючи на видатні можливості фіксувати будь-яку інформацію, наявність тривких носіїв, ці роботи навряд чи пройдуть випробування часом і збережуть свою актуальність в майбутньому. Тим більше, що для їхньої актуалізації треба буде відновити увесь елімінований комунікативний контекст. Натомість, оригінальний художній твір збереже свою актуальність. Цьому можуть бути дві причини. Перша, у ньому містяться спроби розв'язання великих соціальних проблем, котрі ще довго будуть зберігати своє значення. Навіть тоді, коли проблеми будуть розв'язані, значущість творів збережеться, бо вирішення породжують інші проблеми, що вимагає постійного звернення до історії проблематики. Друга причина пов'язана з тим, що оригінальний художній твір має значення для мистецького експерименту, а, отже, назавжди залишиться віхою на шляху художнього прогресу.

Візьмемо до прикладу два подібних, на перший погляд, твори: «Чорний квадрат» К.Малевича (створив різні варіанти між 1915 та 1929 рр.) та А.Алле «Битва негрів у печері вночі» у вигляді суцільного чорного прямокутника (1882 р.). Як бачимо, робота Алле передувала ключовому твору Малевича. Це дозволяє припустити, що нічого, власне, нового Малевич не створив. Проте робота Алле являла собою жарт, до речі, багато в чому спрямований проти пседомистецтва. Натомість «Чорний квадрат» став важливою віхою у процесі емансипації мистецтва. В картині опредметнилася художня концепція Малевича, що, зокрема, полягала у експериментальному підході до тлумачення художнього процесу. В цьому, власне, і полягає спроба відповісти на заяложене питання: «що ж такого особливого у цьому квадраті? Намалювати так може будь-хто». Припустимо, що багатьом до снаги повторити твір з виконавської точки зору, проте, в часи митця, ніхто не додумався до соціальної технології, втіленої у квадраті, що була спрямована на емансипацію мистецтва. У повторенні цього досягнення немає жодного сенсу. Варто шукати нові шляхи художнього прогресу. І скільки б нових чорних квадратів не було намальовано, вони не матимуть жодної художньої цінності, навіть тоді, коли будуть ідентичні оригіналу.

В цьому, до речі, полягає відмінність між «Фонтаном» (пісуаром) Дюшана та «Бананом» Каттелана (не надто оригінального автора золотого унітазу). Обидва витвори – реді-мейди. Ці об’єкти є більше символами, і не пов’язані з конкретним матеріальним втіленням (оригінал фонтану не зберігся, а банан з’їли). Проте Дюшан започаткував мистецтво реді-мейдів, Каттелан спромігся лише вкотре відтворити цю ідею. Крім того, завдяки концепції Дюшана стало зрозуміло, що музейництво – це мистецтво. В той час, як у експериментальному фонді (або ж фонді сировинних матеріалів) науково-допоміжної частини музейного зібрання (куди потенційно міг би увійти банан Каттелана) [176] нічого інноваційного немає.

В підсумку, формулу Агамова-Тупіцина [3]: «якщо мистецтво хороше, то воно має бути в музеї та якщо мистецтво в музеї – то воно є хорошим», можна уточнити. Якщо критерії хорошого, посереднього, поганого, видатного мистецтва не так легко визначити, то відмінності між справжнім та імітативним мистецтвом можна вважати з’ясованими. Псевдомистецтво хибує на рівні виконання, соціальної технології та інтерпретації, не є інноваційним з огляду на художні експерименти. А у плані компіляції мемів воно стоїть нижче шоу-бізнесу, хоча зусилля художників-імітаторів спрямовані на доведення протилежного. Імітативного мистецтва в музеї бути не повинно як з огляду на музейницькі практики (музейництво – це симбіоз науки і мистецтва), так і з позиції музеєфікації. Тож, перефразовуючи формулу Агамова-Тупіцина, можна сказати, що коли мистецтво достойне музеєфікації (на жаль, у фондах музеїв можуть бути і не гідні музею об’єкти), то можна стверджувати, що воно справжнє. А якщо воно справжнє, то воно хороше. Отже, необхідно відрізняти реальні об’єкти третього світу (наука і мистецтво) та продукти другого світу (шоу-бізнес та журналістика, які послуговуються компіляцією та бриколажем, не є імітуванням) від їхніх імітацій (гібридних по відношенню до другого та третього світів псевдонауки та псевдомистецтва).

5.4. Музей як лабораторія соціальної інженерії

На попередніх сторінках вдалося з'ясувати абстрактні демаркаційні лінії, що дозволяють відрізнити оригінальні твори науки і мистецтва від імітацій. Іншими словами, розв'язати проблеми третього світу не виходячи із нього. Проте для того, щоб набутки третього світу можна було використати для розв'язання важливих соціальних проблем, суто теоретичної роботи недостатньо. Наприклад, це стосується парадоксу терпимості [355, с.315-317]. На думку К.Попперу, що був поборником плюралізму, допустимо виявляти нетолерантність по відношенню до нетолерантності, тому що надмір терпимості провокує, зрештою, перемогу нетерпимості.

Н.Талеб, розглядаючи цю проблему з емпіричних позицій, також схильний підтримати висновок К.Поппера. Наприклад, він пропонує застосовувати терористичні методи проти терористів [486]. Такий підхід є досить давнім і сягає, принаймні, давньогрецької міфології, в котрій зустрічаються сюжети, котрі вчать, що необов'язково дотримуватися зобов'язань щодо тих, хто сам їх не дотримується. З цього емпіричного правила випливають різноманітні етичні варіації, засновані, знову-таки на досвіді. Вони стосуються прощення, принаймні, після першої кривди, даючи шанс виправитися і не поширювати злопам'ятства. Але для нашого дослідження набагато важливішим є те, що проблему, яку не вдається розв'язати виключно теоретичним шляхом, можна спробувати вирішити, спираючись на досвід.

Четвертий світ включає щоденну безперервну діяльність, яка базується на теоріях, але, більшою мірою, емпіриці й проявляється у соціальних традиціях, інститутах і технологіях. Якщо нитку перманентної активності обірвати, відбудеться серйозний збій – суспільний розвиток зупиниться, й швидкими темпами поширюватиметься деградація. Як вже було з'ясовано під час попередніх мислених експериментів, якщо четвертий світ зникне, відновити його за допомогою третього буде вкрай важко. Більше того, без четвертого світу розвиток третього може значно сповільнитися, а вплив його творів на перший та другий світи значно обмежиться. Значущість четвертого світу добре показана у творах Поппера щодо руйнування плюралістичної, критичної традиції, започаткованої у Давній Греції, на відновлення якої пішли століття [355, 356]. Талеб так само апелює до небезпек із відходом від скептико-емпіричної традиції при будівництві інститутів та використанні технологій. Таким чином, четвертий світ (емпірика) є надійною опорою для третього. Це стосується не лише перевірки теоретичних положень, а також соціально-інфраструктурних підвалин художньої і наукової творчості, використання культурного капіталу, імплементації теоретичних розробок.

К.Поппер був схильний об'єднувати емпіричний та теоретичний світи. Але принципи, що лежать в основі їхнього функціонування, не тотожні. Найбільш ґрунтовні міркування про четвертий емпіричний світ знаходимо в роботах Н.Талеба, котрий, щоправда, дещо применшує роль третього [485, 486, 487]. На відміну від третього світу, котрий має автономний та віртуальний характер, четвертий світ безпосередньо стосується повсякденного життя людей. Теоретичний домен ґрунтується на перманентному експерименті й заохочує великі помилки (фальсифікаціонізм К.Поппера походить від false – помилка). Натомість, емпіричний світ

не любить великих помилок, тому що в реальному житті вони мають надто велику ціну для життя, здоров'я, благополуччя людей. Через це поширення набуває точка зору про те, що помилок в реальному житті треба взагалі уникати. Зрештою, маємо, здавалося б гармонійну ситуацію: найбільші помилки мають віртуальний характер і стосуються третього світу, пройшовши там своєрідну інтелектуальну апробацію. У вигляді підкріплених, більш безпечних теорій, вони можуть бути імплементовані у реальному житті.

Але під час імплементації навіть тих теорій, що пройшли певну емпіричну перевірку, виявляється, що передбачити усього неможливо. Особливо, це стосується неочікуваних поганих наслідків. Саме тому, К.Поппер закликає відмовитися від утопічної соціальної інженерії й вдаватися до поелементної, згідно з якою певні теорії впроваджуються обережно, щодо невеликих фрагментів соціальної реальності, та з увагою до емпіричних наслідків імплементації, які уточнюють або спростовують теорію. Н.Талеб вважає, що поелементна інженерія неможлива – будь-яка теорія є утопією, байдуже, чи має вона всезагальний характер, чи стосується лише частини соціального буття. Через це, надмірне впровадження науки шкодить суспільній практиці. Тож, у реальному житті варто покладатися лише на емпірику й не переоцінювати теорію. Як вже зазначалося, емпіризм Талеба так само є теорією. А це означає, що у міркуваннях дослідника міститься суперечність. В той же, варто звернутися до його аргументів про функціонування третього світу.

На думку Талеба, реальний світ прогресує завдяки помилкам, тому не варто їх уникати. Але мова йде про дрібні помилки. Натомість великі помилки мають нищівну природу. Талеб пропонує наступне емпіричне правило: якщо робити велику кількість незначних помилок, то можна уникнути великих. І навпаки, уникнення маленьких помилок, зрештою, призведе до великих нищівних прорахунків.

Ключовим у теорії Талеба є переходи від крихкості до стійкості й антикрихкості та в зворотному напрямку. Антикрихкість – це властивість, яка полягає у покращенні, викликаному стресовими явищами. Стійкість – це здатність витримати стрес, але лише до певної межі. Некритичні показники стресу не покращують і не погіршують стійких явищ. Крихкість – це руйнування об'єкта від найменшого стресу, низька адаптивність, потреба у стерильних умовах існування тощо. Талеб звертає увагу на те, що деякі явища є антикрихкими в системному плані, поширюючи крихкість на свої складові елементи. Наприклад, економіка розвивається за рахунок банкрутства окремих підприємців. Так само й наука прогресує завдяки крихкості теорій. Гіпотеза, зумисне захищена від спростування, не є корисною з огляду на прогрес науки. І економіка, і наука є антикрихкими явищами. Зрештою, Талеб вважає, що наука поширює крихкість своїх теорій на суспільство: великі помилки науки будуть перенесені у реальне життя. Саме цим пояснюється його сцієнтофобія. На його думку, теоретичні конструкції є надто неперевіреними, щоб ними всерйоз користуватися. Особливо, це стосується соціальних технологій. Тому необхідно протистояти будь-якій крихкості, зокрема, тій, що спричинена наукою.

Н.Талеб піднімає важливу проблему, пов'язану із пришвидшенням темпів життя, викликаного розвитком комунікаційних технологій. Дослідник вважає,

що найкращим (антикрихким) способом передачі суспільного досвіду була усна традиція, оскільки, передаючись від покоління до покоління, соціально важлива інформація проходила гартування часом: корисне кристалізувалося, а непотрібне відкидалося. Працювали надійні еволюційні механізми. Пришвидшення розвитку, через стрибок у розвитку засобів фіксації та розповсюдження інформації, робить усі сучасні здобутки і надбання минулого позірно однаково цінними. Отже, крім скорочення часу на апробації нових соціальних технологій, все складнішою стає й оцінка їхньої утилітарності. Зрештою, на думку Талеба, людство втрачає ґрунт під ногами (перевірене досвідом соціально значуще знання), й опинилося перед обличчям серйозної небезпеки [485].

Таким чином, нагальною стала проблема інвентаризації суспільного досвіду. В зв'язку з цим, корисними можуть бути розроблювані Н.Н.Талебом поняття «неоманії» та «Ефекту Лінді». Перше із них означає, що через велику кількість нововведень, зокрема, в технологічній сфері, в суспільстві поширюється точка зору, що все те, що пройшло значний історичний шлях є старими і некорисним. Наприклад, неомани певні, що музеї непотрібні, тому що там зберігається старий мотлох. Отже, все те, що молоде, сучасне – утилітарне , а що старе – має бути або еліміноване, або перенесене звалище.

Водночас, виникає *парадокс футуризму*, відповідно до якого треба розчистити поле від усього старого, щоб побудувати нове. Але якщо нам достеменно не відомо, що було до цього, ми знову створимо старе, думаючи, що новотвір є інноваційним. Н.Н.Талеб звертає також увагу на те, що четвертий світ наповнений давніми речами більшою мірою, ніж новими. З цього дослідник робить висновок, що минуле може сказати про майбутнє набагато більше, ніж теперішнє [485, с. 221]. Звідси випливає зміст «Ефекту Лінді». Якщо об'єкт проіснував певний часовий відрізок, він, з високою імовірністю (хоч і не обов'язково), проіснує ще стільки ж. Старший об'єкт має більше шансів збільшити тривалість свого існування та перейде у майбутнє. «Ефект Лінді» стосується предметів не обмежених суворо певною тривалістю життя. Скажімо, він не стосується людей, хоча, шанси дійти до гранично можливого віку збільшують з кожним наступним роком. Таким чином, «Ефект Лінді» урівноважує неоманію, демонструючи, що світ змінюється, насправді, не так швидко, як здається. А неуважне ставлення до минулого може призвести до регресу. На сучасному етапі, суспільству потрібні механізми апробації новизни. *Цей процес може бути забезпечено музеєм, але для цього треба переглянути технології музеєфікації* [437]. Зрештою, цей інститут стає важливим інструментом у регулюванні процесів соціальної модернізації.

5.4.1. Музей в контексті розв'язання проблеми модернізації суспільства

Ґрунтовних і всебічних досліджень участі музею в модернізаційних процесах, тим більше, спираючись на інституційний досвід музеїв, не жаль, дуже мало. Проте українські дослідниці О.Червоник [538] та О.Островська-Люта [332], зачали дискусію щодо стратегії Мистецького Арсеналу, розглядаючи одночасно як вже здійснене закладом, так і висловлюючи свої очікування. Директорка музею

О.Б.Островська-Люта і колектив авторів стратегії [332, 484], виходили із того, що музей має стати інструментом модернізації українського суспільства відповідно до концепції відкритого суспільства К.Поппера. Натомість О.Червоник намагалася заперечити дискурс модернізації як такий, вважаючи його шкідливим. В її розумінні, модернізація є архаїчною.

Перед тим, як перейти до аналізу модернізаційний дискурсів [402], звернемо увагу на деякі нюанси. Мистецький Арсенал, довкола якого точилася дискусія, не є традиційним музейним закладом, а, скоріше, виставковим майданчиком, який, щоправда, не виставляє будь-що, а влаштовує виставки що є каталізатором для продукування культурного капіталу. Крім того, інституційною особливістю Мистецького арсеналу є його статус державного підприємства. Цей заклад, на відміну від традиційних музеїв, має приносити прибуток. З іншого боку, нерентабельність державних підприємств, особливо, сфери культури, часто не призводить до їхньої ліквідації, як це було б у відкритих ринкових умовах. Існує, навіть, точка зору, що низька прибутковість культурного закладу є необхідною передумовою безстресового існування інституту під егідою держави [210].

Державні підприємства виконують, з одного боку, соціальну функцію, оскільки вони амортизують негативні прояви капіталістичних відносин, зокрема, безробіття. З іншого, державні підприємства є важливим джерелом доходу панівних верств населення в умовах екстрактивної економіки (в розумінні Аджемоглу і Робінсона [4]). Від'ємна або нульова прибутковість Мистецького Арсеналу наближає його до класичного музею. Враховуючи свою слабкість з точки зору отримання прибутку, Мистецький Арсенал у своєму програмному документі висуває на перший план саме соціально-культурні мотиви своєї діяльності, а економічні у ньому взагалі відсутні [484]. Отже, практика Мистецького Арсеналу є досить далекою від ринкової концепції музею.

Іншою особливістю цього інституту є те, що він має випадково сформоване зібрання. Разом з тим, багато які музеї відзначаються випадковістю своїх зібрань. Крім того, новою стратегією інституції передбачається планове створення «культурного архіву», тобто комплектування фондів. Поява цього напряму музейної діяльності лише зараз обумовлена тим, що довгий час державна влада не могла з'ясувати для себе самої профіль Арсеналу. Існувала точка зору, що цей інститут має увібрати в себе усе найкраще із фондів українських музеїв, проте ця невігласька ідея була швидко відкинута. Далі Арсенал почав орієнтуватися на твори сучасного українського мистецтва, точніше сказати, ХХ – поч. ХХІ ст. Але, заважаючи на дорожнечу цих творів, із комплектуванням також виникали проблеми. Поповнити фонди було можливим, насамперед, за рахунок дарунків, серед яких чільне місце посіла колекція І.С.Диченка.

Враховуючи це, Арсенал націлився на ті аспекти художньої культури, які поки що не розцінені як культурні цінності (але мають відповідний потенціал) й не зазнали капіталізації. Згідно зі стратегією, Арсенал має на меті музеєфікувати «культурний ландшафт (арт-книги, сценографію, нематеріальну спадщину (записи), музичні інструменти) тощо тут і тепер» [484]. Тим самим, заклад взявся за складну проблему музеєфікації сучасності, іншими словами, того, що не було

«відібране» часом. Зокрема, завдяки зусиллям Арсеналу було збережено і презентовано твори українського відеоарту, який перебував під загрозою забуття й фізичної втрати самих матеріальних носіїв зразків цього мистецтва.

Треба також відзначити високий рівень музейницького мистецтва, про що свідчать, принаймні, дві виставки: «Тіні забутих предків» та «Музей новин». Симптоматично, що основними кураторами цих проектів були запрошені фахівці, які не представляли музейну сферу. Це є наслідком тривалого процесу відриву кураторства від музейної роботи, що, зрештою, вилилося у примітивне розуміння музейництва як в суспільстві, так і, як не парадоксально, серед музейників. Натомість представники інших сфер добре усвідомлюють складність та відповідальність музейно-кураторської роботи, що дозволяє їм створювати яскраві зразки музейницького мистецтва. Варто також згадати виставку «Курбас: Нові світи», здійснену зусиллями зовнішніх фахівців, але, передусім, завдяки таланту вихідців з музейного середовища. Зазначимо, що команда Мистецького арсеналу також не пасла задніх, реалізувавши такі майстерні проекти як «Бойчукізм. Проект «великого стилю», «Олександр Гнилицький. Реальність ілюзії», вже згаданий Flashback. Українське медіа-мистецтво 1990-х., присвячений відео-арту та ін.

Таким чином, Мистецький арсенал має специфічний статус державного підприємства, колекцію, яка знаходиться на початковій стадії формування, послуговується активним музейницьким аутсорсингом (зазначимо, що музейний відділ закладу має високий професійний рівень, який із часом зростає). Проте, незважаючи на наведене, цей інститут демонструє високі зразки музейної діяльності. Тому Мистецький Арсенал правомірно розглядати в контексті проблеми ролі музею в процесах модернізації суспільства. Зрештою, перейдемо до з'ясування місця музею в соціальному прогресі, та розпочнемо із негативного дискурсу модернізації.

У своєму дослідженні під назвою «Арсенальний модернізм» [538] О.Червоник обурюється щодо основної місії Арсеналу, яка полягає у «модернізації українського суспільства та інтеграції України до світового контексту» [484]. Дослідниця, спираючись на працю Б.Латура із промовистою назвою «Нового часу не було» [248], зазначає, що поняття модернізації відображає не процес реформування суспільства, а щось на зразок долучення «варварів» (до яких зараховується решта планети, що не належить до Західного світу) до позитивних (з позиції того-таки Заходу) набутків цивілізації. Насправді, на думку Червоник, така модернізація тягне за собою цілу низку проблем соціального та екологічного характеру. Крім того, поняття модернізації відображає зверхнє ставлення західної людини до «іншого», що для «варварів», до яких належать і українці, є образливим.

Звертає на себе увагу те, що Червоник ставить знак рівності між радянським та «західним» варіантом модернізму. Таким чином, Україна, синхронно з іншими цивілізованими країнами, ніби, вже пройшла модернізацію. Те, що результати модернізації (наприклад, стосовно рівня життя) у США та Західній Європі є кращими за «соціалістичні», авторка ігнорує.

Якщо розглядати США та СРСР з позиції теорії відкритого суспільства [355, 356], то в радянському варіанті відбувалося згортання досягнень соціального прогресу – плюралізму, демократії, антидогматизму [92, 433] тощо. В американсько-

му варіанті, попри всі проблеми із толерантністю, плюралізмом, цензурою, відбувався хоч і повільний, але розвиток в сторону відкритості.

Треба зауважити, що міф про модернізаційні устремління соціальної системи в СРСР, є продуктом радянської пропаганди. Модернізаційні заходи радянської держави мали фрагментарний характер. Вони стосувалися індустріалізації, інфраструктури, зокрема, будівництва житла для населення в умовах пришвидшення урбанізації, справді, революційне збільшення рівня освіченості, створення могутньої бюрократичної системи (корисність якої, насправді, є сумнівною, хоч і відноситься дослідниками модернізації до прогресивних явищ), а також цілих мереж соціальних інститутів. Разом з тим, все це не заважало соціально-економічному регресу. Радянська економіка являла собою гібрид розвиненого феодалізму та архаїчного типу східного виробництва [92], що було далеким, навіть, від «державного капіталізму». Влада в СРСР ставила собі за мету знищення будь-яких проявів капіталізму, реставруючи феодальні відносини, які, нібито, вже залишилися далеко в минулому.

Цікаво, що Червоник звинувачує Л.Корбюзьє у тому, що його авангардні ідеї призвели до страхітливих імплементацій у вигляді радянських масивів (які дійсно, є вагомим аргументом проти модернізму). Дослідниця закидає архітектору, що він був переважно, «теоретиком соціального життя». А на практиці, найвідомішими його проектами стали приватні вілли, громадські споруди тощо [538]. З цим твердженням не можна погодитися. Наприклад, в Марселі за проектом Корбюзьє побудовано «жилу одиницю», котра є прикладом соціальної архітектури, але лише віддалено схожа на забудову радянських спальних районів. Архітектор у своїй роботі переймався, насамперед, комфортом людей, розширенням рекреаційних можливостей, оптимізацією логістики, покращенням екології житлових приміщень тощо. Те, що радянська бідність породила потворні спрощення його ідей, не варто закидати архітектору, а, скоріше, радянським псевдомодерністам, котрі, як відомо із фольклору, сумістили у квартирах туалет із ванною та підлогу зі стелею.

В цілому, варто визнати, що продукти західного модернізму виглядають набагато привабливішими за його наслідки в СРСР, Кубі, чи Північні Кореї. Отже, радянський модернізм, незважаючи на деякі видатні зразки в архітектурі, не пов’язаної з типовою забудовою (наприклад, Ф.І.Юр’єв), та в інших сферах художньої і соціальної культури, загалом, може отримати негативну оцінку, а західний – позитивну. Тож, чому через негативну оцінку варто відкидати модернізм в цілому? Продуктивнішим видається модернізація шляхом «вирахування» (за термінологією Талеба) супутніх недоліків.

О.Червоник підкреслює, що «колоніалізм, внутрішній чи зовнішній – це реверсний бік модернізму. Засоби поневолення іншого – від збройного конфлікту до штучно створеного голоду чи Аушвіцу – інтегральна частина модернізму, що парадоксальним чином існує поряд із вакцинацією, опануванням космосу, здобуттям загального виборчого права чи досягненням базового рівня грамотності населення» [538]. Іншими словами, для уникнення пожеж, варто відмовитися від використання вогню. Можна придумати і більше подібних метафор.

Зрештою, О.Червоник підходить до того, що ідеологія Мистецького арсеналу близька до соросівських культурних і освітніх інститутів (тому що концепцію роз-

робляли колишні працівники відповідних закладів). Оскільки Сорос, на її думку, є типовим представником західного колоніалізму, відкинута має бути й концепція К.Поппера, яку Сорос просуває. Таким чином, відкрите суспільство, науковий критицизм, метод проб і помилок, плюралізм та поелементна інженерія опинилися в очах О.Червоник на узбіччі історії. Варто зауважити, що К.Поппер був активним борцем проти усіх вад модернізму і, найбільше, проти утопічної інженерії.

На думку дослідниці, Мистецький арсенал як інститут має розвиватися згідно з концепцією «парламент речей», запропонованої Б.Латуром (того самого, котрий «скасував» модернізм) [248]. Дослідниця тлумачить її як «форму нової демократії, яка, нарешті, надає права усім репресованим та експлуатованим» [538]. А культурні інститути (музеї, бібліотеки, театри, центри дозвілля), на думку Червоник, «стають місцями, де виявляється і актуалізується цей «парламент речей» [538]. Варто додати, що до подібних висновків про використання музею як дискусійного майданчику трохи раніше дійшли Д.Камерона [576] та К.Хадсон [524].

Проте Червоник іде далі, вважаючи що названі культурні інститути мають продуктивну тенденцію до злиття, в результаті чого утворюються «хаби». Дослідниця вважає, що «онтологія хабу … – не дискретність, а гібридність, не ієрархічність, а ризоматичне перетікання інформації та способів дії» [538]. Тут можна спостерігати співзвучність із поглядами Т.Шоли, котрий вбачав майбутнє музею у тому, що він виступатиме в якості будівельного матеріалу для новішого, досконалішого закладу або закладів культурної спадщини, що нестимуть у собі мудрість соціуму [447, 544]. Таким чином, виходить, що інституційна окремішність музею є чимось архаїчним і непотрібним у майбутньому.

Отже, гібридизація музейного інституту є запорукою для його участі в оптимізації суспільного життя. Як бачимо, незважаючи на критику негативних рис модернізму, Червоник приходить до висновків у дусі утопічної соціальної інженерії. Музеї мають пережити інституційну трансформацію лише на підставі теорії, запропонованої Б.Латуром. Власне, всі негативні аспекти модернізації були спричинені якраз утопічним підходом. Тож для досягнення оптимального розвитку музей, принаймні, сам не має слідувати негативним тенденціям.

До безперечних заслуг О.Червоник варто віднести включення музейної проблематики у більш загальні дискурси. Без цього неможливо розглядати проблеми соціальної утилітарності музею. Крім того, нею була спровокована цікава дискусія.

В першу чергу, в око критиків Червоник цілком слушно кинулося невиправдане порівняння радянського і західного модернізму [329]. О.Б.Островська-Люта, керівниця закладу, вирішила, що О.Червоник не вірно зрозуміла меседжі стратегії Мистецького арсеналу через нечіткість визначення поняття «модернізм» [332]. Островська-Люта звернула увагу на те, що в основі поняття «модернізм» лежить концепція Поппера, що полягає у демократизації і лібералізації суспільства. На її думку, ключовим є поняття розширення «спроможності» громадян «розуміти свої основи й розуміти «іншого» та інакші культурні контексти, раціонально діяти, уявляти нове й, відповідно, творити новий порядок денний. Тобто йшлося про більш зріле, суб'єктне, демократичне суспільство» [332]. Таким чином, Островська-Люта

вважає, що модернізм – це синонім оптимізації суспільного життя. У цього поняття немає хронологічної специфікації та єдиного ідеологічного підґрунтя.

Островська-Люта справедливо звертає увагу на те, що Мистецький Арсенал, насамперед, пов'язаний із художньою культурою, а, отже і поняття «модернізація» необхідно розглядати перш за все у контексті просвіти, в тому числі художньої. Зрештою, Арсенал має бути майданчиком обміну досвідом та створення інноваційного культурного і художнього продукту, передусім, орієнтованого на сучасність. Варто зауважити, що експонування сучасного мистецтва (один із основних напрямів роботи закладу) є чудовим засобом для поширення толерантності (можливо, зменшення напруги, спричиненої ксенофобією) в суспільстві, оскільки огляд сучасної творчості вимагає розуміння незвичного, іншого, чужого. Це дозволить звільнити, репресованих, упосліджених, скривджених, на чому наголошує О.Червоник.

Островська-Люта не зупиняється на художній сфері, вважаючи, що Мистецький Арсенал може впливати на модернізаційні процеси у суспільстві у ширшому контексті. В зв'язку з цим, її погляди є особливо цікавими для музеїв усіх профілів.

Проте замість того, щоб присвятити увагу технологічним аспектам роботи, О.Б.Островська-Люта, на жаль, спрямовує увесь свій дослідницький талант на уточнення поняття «модернізація». Варто було б дещо уважніше придивитися не лише до попперівської концепції відкритого суспільства, а й до його методологічних праць. У них Поппер переконує, що поняття є всього-лиш стенографічними позначеннями і їм не варто приділяти окремої уваги, хоч, звісно, необхідно висловлюватися чітко, і уникати ототожнення дискурсів лише на основі того, що вони оперують тими самими поняттями [356, с. 20-29]. Якщо надто зациклюватися не прелімінарному уточненні понять, то, як застерігає Поппер, із цього стану можна не вийти сторіччями, і дискусії стануть безплідними [357]. Зі стратегії Арсеналу, як і зі статті Островської-Лютої, цілком можна зрозуміти хід її думок без уточнення понять «модернізм» або «модернізація». Так само, не поняття стали каменем спотикання у розумінні концепції розвитку закладу з боку О.Червоник. Її думки також цілком ясні: заперечення модернізму у цілком модерністському – утопічному – ключі.

О.Б.Островська-Люта для того, щоб уточнити поняття, посилається на Ю.Хабермаса, Р.Інґлхарта, М.А.Мінакова, колектив Несторівської групи, згадує К.Поппера. Проте це ще більше заплутує розуміння поняття «модернізація». Скажімо, Поппер [355, 356], Інґлхарт та К.Вельцель [169] схиляються до того, що модернізація іде шляхом плюралізації, розвитку особистої незалежності, індивідуалізму та лібералізму. Хабермас, хоч і висловлюється щодо модернізації досить туманно [523], мабуть, схиляє до думки про можливість оживлення франкенштейна марксизму, що суперечить поглядам К.Поппера. М.А.Мінаков звертає увагу на те, що перехід від радянського варіанту модерності до національного, у посткомуністичних країнах має ознаки демодернізації [290] (хоча, насправді, це, можливо, лише демодернізаційна радянська інерція, що розпочалася набагато раніше розпаду СРСР [92, 441]). Натомість, несторівська група [137] виходить із необхідності надання прогресивного змісту національній ідеї – модернізації вже побудованої української нації таким чином, щоб забезпечити її сталий розвиток. Сюди варто

також додати, наприклад, цікаву концепцію Аджемоглу і Робінсона [4] про перехід від екстрактивних систем, що базуються на політичній корупції, до відкритих, в основі яких лежить вільна конкуренція без політичних зловживань. У автора цих рядку також є своє бачення модернізації. Воно полягає у тому, що переваги розвитку мають країни із потужним культурним капіталом та інноваційними соціальними технологіями.

Таким чином, варто відкинути термінологічні суперечки і спробувати отримати зиск від зіткнення розрізнених концепцій модернізації. В цілому, можна сказати, що кожна з них так, чи інакше, закликає або стишити розвиток або, навпаки, прискорити. В рамках першого підходу, необхідно встановити своєрідні «обмеження швидкості». В рамках другого – прибрати обмеження й інсталювати прискорювачі. Як приклад, Н.Талеб, виступає за встановлення обмежень: штучна самоізоляція, автаркія, перевірка часом (Лінді-ефект), опціональність (готовність до усього різноманіття можливих напрямків розвитку подій), легке стресування, уникнення вузької спеціалізації тощо. На його думку, ці заходи посилюють антикрихкі тенденції в суспільному розвитку. Усі протилежні заходи, як вважає Талеб, призводять до негативних наслідків. Як бачимо, емпіричні зауваги Талеба меншою мірою стосуються змісту модернізаційних концепцій. Натомість, вони містить у собі запобіжники від утопічної соціальної інженерії.

Треба прояснити, чому саме скептичний емпіризм Талеба розглядається як найбільш доречний. Насамперед, це спричинено тим, що прийняття рішень у реальному житті, справді, не може базуватися лише на виборі теорії, що є найновішою або й найбільш підкріпленою. На відміну від третього світу, в реальному житті приходиться стикатися із неідеальними умовами, що фальсифікують теорії. Тому, спростована теорія, в якості інструменту, може бути, навіть, кращою, тому що видні чіткі емпіричні межі її застосування. До прикладу, О.Б.Островська-Люта стверджує, що модернізація може сформувати «раціональність громадянина» [332]. Це, справді, звучить прекрасно, але навряд чи цього можна досягти через виховання, самоактуалізацію чи щось подібне. Дослідження, що базуються на емпіричних даних, показують [485], що люди себе ведуть, здебільшого ірраціонально. Але це не означає, що не можна створити такий соціальних технологій, традицій та інститутів, щоб життя було, все ж, раціональнішим. Звісно, для цього треба відкинути установку про можливість людського перевиховання. Краще виходити із протилежного, і поставити людину в умови, коли інакший modus operandi, крім раціонального, буде неможливим.

Зрештою, навряд чи можна суто теоретично з’ясувати, який модернізм матиме позитивні наслідки, а який – ні. Натомість концепція антикрихкості, побудована на емпіричних правилах, дозволить хоча б частково убезпечитися від негативних наслідків модернізації.

Для того, щоб з’ясувати місце музею в модернізаційних процесах недостатньо взяти на озброєння методологію антикрихкості. Музейники мають обрати стратегію своєї діяльності, спираючись на напрацьовану теоретичну базу та на практичні реалії. В зв’язку з цим, необхідно звернути увагу на наступне.

Може здатися, що більшість музеїв не мають ніяких стратегій (крім особливого випадку Мистецького арсеналу). Таким чином, не може бути й ніяких теорій про ці стратегії. Таке бачення базується на тому, що наука є лише дескриптивним перекладом реальності на наукову мову, котра дозволяє стисло, майже у стенографічному вигляді, зафіксувати реальність, створити її абстрактну модель, що полегшує управління оточуючим світом. Проте із поглядом, що наука є редукційним перекладом багатовимірної реальності, навряд чи можна погодитися. Реальність не грається із науковцями, ніби, привідкриваючи перед ними завісу (чим більше спостережень – тим більше відкривається нового, що вимагає переупорядкування теорії). Цей підхід не бере до уваги постановку проблеми. Якщо ж брати за основу проблемний підхід, то виходить, що в результаті дослідження, на реальність накидається своєрідна теоретична оболонка, котра є певним наближенням до істинного розуміння реального стану справ. Виходячи із цього, немає значення, чи керують у своїй роботі музеї стратегіями, чи ні. Під час перебігу теоретичного дослідження можна з'ясувати те, чого не вдасться угледіти впродовж безупинного спостереження за музеями, музейницького самоаналізу. Достатньо лише поставити проблему про можливості соціально-культурного використання музею, і можна виокремити цілі теорії музейного інституту. Зрештою, на їхній основі музеї можуть бути побудовані стратегії, покликані оптимізувати їхню роботу. Крім того, завдяки цьому здійснюється емпірична перевірка відповідних теорій.

Але це не те саме, що спеціально облаштований науковий експеримент. Щоб використати теорію в контексті поелементної інженерії, необхідно брати до уваги особливості трансферу практики у теорію і навпаки. Раніше вже розглядалося, що при потраплянні у автономний третій світ, практичні проблеми видозмінюються. Наприклад, насущні для музею проблеми, як вижити в нових умовах, чи є у музеїв майбутнє, чи варто слідувати інституційним традиціям, виконувати покладені раніше суспільні функції тощо, можна перевести у теоретичну проблему суспільної утилітарності музею. Вона в свою чергу, розпадається на суто теоретичні проблеми, пов'язані із методологією дослідження, суміжними проблемами, наявними теоретичними дискурсами, що їх розв'язують, тощо. Зрештою, теоретичні проблеми унезалежнюються від практичних. Але саме заради розв'язання останніх формується третій світ. Отже, має відбутися наступний трансфер, що полягає у переході знання із теоретичної у практичну площину. І якщо перехід проблем із практичного у теоретичне поле досить добре досліджено, то зворотні процеси мало цікавлять дослідників: практики мають самі розібратися, як використовувати напрацьоване науковцями знання.

Проте, розібратися із цим, насправді, не так вже й легко. Справа у тому, що ідеальні умови третього світу в емпіричному вимірі зникають. Тут діють суперечності, які не можна розв'язати суто логічним шляхом. Тож практики займаються постійним ситуаційним аналізом, обираючи з двох суперечливих теорій ту, яке більше пасує практичним обставинам, а не відображає рівень теоретичного прогресу. Іноді відкидаються обидві теорії, що перебувають у суперечності. Але буває, що здійснюються спроби впровадити у життя теорії попри логічну неможливість або наявні суперечності. Наприклад, пробують поєднати політику і науку

в музеї так само, як А.Жиляєв вважав доречним суміш авангардної музеології та марксизму. Таким чином, на практиці часто послуговуються теоретичними гібридами. І, що цікаво, в процесуальному вимірі це поєднання є можливим, хоча внаслідок цього нічого путнього не вийде. Так само, як гібридні теорії не здатні розв'язати наукові проблеми.

Незважаючи на відмінності на теоретичному і практичному рівнях, вони містять між ними існує і дещо спільне. Тож, можна припустити, що розв'язання суперечностей як теоретичного, так і практичного характеру в науковий спосіб, сприятиме позитивним зрушенням на практиці. Завдяки науці практичні зусилля не витрачатимуться намарне, а формуватимуть емпіричний базис для теоретичних розробок. Звісно, наукові теорії варто впроваджувати у життя беручи до уваги практичні обставини. Але й наївний емпіризм не повинен нівелювати смислу теорій.

Отже, теорії в практичному вимірі набувають статусу інструментів. К.Поппер застерігав від інструментального підходу в третьому світі, оскільки він підміняє теоретичну науку прикладною. Прикладні дослідження мають базуватися на теоретичних, отже, якщо взяти за основу інструментальну точку зору, то розвиток науки стає неможливим. Зрештою, розвиток науки базується на подоланні обмежень, що мають теорії, а не на сумлінному використанні інструментів відповідно до «інструкції». Проте в емпіричному світі обмеження теорій встановлюються діяльнісними чинниками, пов'язаними з управлінням ризиками, прийняттям рішень та ін. Зрештою, треба з'ясувати, чи, справді, елімінація теорій сприяє формуванню кращих емпіричних стратегій. Н.Талеб вважає, що прямого зв'язку між розвитком науки та емпіричним впровадженням немає. Деякі теорії можуть так і залишитися гіпотезами, а інші, попри наукову застарілість, здатні зберігати свої емпіричні позиції.

Власне, цією проблемою займалися І.Лакатос [241, 127] та П.Фейєрабенд [507]. Наприклад, незважаючи на, здавалося б, незаперечну перевагу теорій Поппера, які мають спростовувати марксизм, чи фрейдизм, останні не втрачають своєї популярності як на теоретичному, так і на практичному рівнях. У відповідь на проблему живучості спростованих теорій, І.Лакатос уточнив фальсфікаціонізм Поппера своєю гіпотезою конкуруючих дослідницьких програм: навіть, якщо одна теорія спростувала іншу, існує певний лаг, який має бути подоланий в ході конкуренції дослідницьких напрямів, кожен із яких має довести свою наукову ефективність, зокрема, шляхом оновлення фактуальності. А оскільки спростовані теорії є певним наближенням до істини, і можуть використовуватися з певними обмеженнями, то вони ще довго зберігають свою пізнавальну силу. Фейєрабенд ще більш категоричний: якщо теорії, що є умовно спростованими продовжують використовуватися, то, можливо, вони і не є спростованими остаточно. Таким чином, може відродитися чи переродитися вже відкинута в ході спростування теорія. Враховуючи все це, перехід до імплементації теорій ще більше ускладнюється, бо важко розрізнити, яка із теорій уже остаточно спростована, а яка лише отримала дошкульний удар, але все ще зберігає свою утилітарність.

На відміну від Н.Талеба, в контексті дослідження соціально-культурної утилітарності музею, висувається гіпотез про те, що зв'язок між інноваціями у науко-

вих дослідженнях та змінах на рівні емпіричних стратегій є прямим. Розглянемо це твердження детальніше, спираючись на емпіричні дані.

Кунсткамерна стратегія музею базується на відповідній спростованій теорії. Як вже зазначалося, ця теорія дуже обмежує модернізацію, власне, музейного інституту. Ця приваблива для багатьох музейників та відвідувачів стратегія є слушною з огляду на позитивні аспекти гальмування модернізаційних процесів. Особливо така стратегія підходить музеям із багатими колекціями, більшість серед яких і до сьогодні залишаються кунсткамерами. Такі заклади стають важливими джерельними базами досліджень, відвідувачі там можуть отримати певний комунікативний досвід, займатися самонавчанням, власноруч формувати свої ідентичності. Проте, перебування у таких закладах передбачає певний рівень культурного капіталу відвідувачів. Як це було описано у Ж.Базена, відвідувач там стикається або з уже відомим знанням, або його заготовкою, подібно до недочитаних сторінок книги. Але відвідувач не може вийти за межі цієї книги. Хіба що це можуть зробити науковці, але їхні дослідження мають значення лише для історії. Їм байдужа їхня подальша інструменталізація, зокрема, як базису для розв’язання актуальних суспільних проблем.

Врешті-решт, з оцифровкою історико-культурних цінностей, такий музей все більше стає сховищем «аналогів», що пітверджують «цифру», а також місцем для отримання своєрідного комунікативного досвіду, як егалітарного (у натовпі туристів) або аристократичного (неспішне міркування про свою ідентичність, філософські проблеми та ін.). Ця стратегія виглядає дуже привабливою, оскільки передбачає опціональне використання пам’яток: як реліквій, метафор чи джерел наукової інформації. Проте ця стратегія має і свої хиби. Якби, наприклад, Мистецький арсенал пішов цим шляхом, він би перетворився на еклектичну кунсткамеру, що постала б в результаті варварського руйнування, подекуди, столітніх зібрань українських музеїв. В цілому, кунсткамерна стратегія не надто пасує країнам із малим ресурсом пам’яток, до яких належить і Україна.

Ця стратегія вимагає постійного накопичення, збільшення обсягів культурних цінностей. Музеї, в такому випадку, повинні спиратися на своєрідну сітку-класифікацію фондів, в якій буде відмічено, що музей має, і що він іще має здобути. Шансів покращити цю ситуацію у менших музеїв практично немає. Хіба що Лувр, Британський музей або Смістсонівський інститут влаштують розпродаж за безцінь своїх зібрань, але і в цьому випадку, заволодіти колекціями цих могутніх монстрів пощастить лише деяким музеям. Пам’ятки перегрупуються (принцип 80/20 [223]), а непропорційне співвідношення між музейними фондами залишиться незмінним. А.Мальро висунув точку зору [443, 449], що, врешті-решт, жоден музей ніколи не досягне повноти. Тому її і не треба прагнути. Фактично, він пропонує користуватися емпіричним правилом «менше – значить більше».

Музей має використовуватися своє зібрання із максимальною ефективністю: *культурний скарб повинен перетворитися на культурний капітал*. А для цього треба розвивати музейно-кураторське мистецтво. Заклад має брати активну участь у розв’язанні як теоретичних, так і практичних проблем. В той час як кунсткамерні музеї працюють екстенсивно, постійно потерпаючи від обмежень свого зібран-

ня. Вони схильні до ізоляціонізму і надмірної самоактуалізації. Зрештою, опціональність у використанні пам'яток не розширює інституційних можливостей музею, який, втім, згідно із кунсткамерною теорією, розглядається як щось вторинне. Таким чином, кунсткамерна стратегія робить музеї крихкими (як і предмети старовини), неадаптивними, неповороткими, нездатними змінити вектор свого розвитку. А, головне, ці заклади не впливають на рівень крихкості в самому суспільстві. Тож, як бачимо, спростована теоретично кунсткамерна теорія доводить свою неспроможність і на емпіричному рівні. Що ж до гальмівних властивостей кунсткамерної стратегії, то вони притаманні не лише їй.

Щодо політичної теорії музею і її ролі в модернізаційних процесах, то раніше вже було достатньо сказано про те, що використання музеїв у інформаційно-пропагандистському протистоянні призводить до крихкості як суспільства, так і музеїв. Це саме стосується і храмів громадянської релігії. В зв'язку з цим, музей може залишатися корисним для політики, але варто відкинути традиційні політичні стратегії. Яскравим прикладом є ідентичність. Переважно, міжідентичнісне протистояння базується на тому, що прийнявши одну із них, ти маєш відмовитися від інших. Інформаційні війни загострюють суперечності між існуючими ідентичностями, тому досягти порозуміння стає все важче. Як вихід, можна запропонувати вихід за межі тих ідентичностей, що є, і формування цілком нових, можливо, більш крихких, тимчасових і умовних. За рахунок цієї крихкості вдасться зробити антикрихким сам ідентичнісний ландшафт.

Яскравим прикладом цього може служити виставка сучасного мистецтва «Ідентичність. За завісою неозначеності», що відбулася у Національному художньому музеї України навесні 2016 р. [174]. Основний меседж побудованої кураторами на чолі з С.Кресе репрезентації полягав у тому, щоб «переглянути поняття ідентичності, підкреслюючи його різноманітні аспекти» [173]. Чи не найцікавіою в цьому сенсі видається відеоробота «Чотири краї піраміди», котра оповідає про «жителів» знелюднілого у 1998 р. радянського, а потім російського селища Піраміда в архіпелазі Свальбард Шпіцберген. Мертве місто, котре застигло у радянській епосі, приваблює багатьох людей, що намагаються відшукати або уточнити власну ідентичність. В результаті, нечисленні тимчасові жителі містечка, котрі можуть і не контактувати між собою, стають «пірамідчанами», утворюючи цілком нову «уявлену спільноту», котра компліментарна до будь-яких інших різновидів ідентичності.

В зв'язку з цим, варто зауважити, що для розв'язання політичних проблем, музей має, власне, відмовитися від політичної теорії, вирватися із бульбашки інформаційно-пропагандистської інструменталізації. Тоді цей заклад зможе застосувати культурницькі інструменти для формування плюралістичного середовища для взаємодії ідентичностей, в якому зіткнення їхніх представників даватиме нові, кращі варіанти пошуку власного місця у світі. Це середовище не повинно бути полем битви за домінування. Зрештою, спростування політичної теорії демонструє обмеженість політичних стратегій музею, і показує перспективи його розвитку на шляху оптимізації політичного життя суспільства.

Вже неодноразово на сторінках дослідження зазначалося, що другий світ є антикрихким. Тому музею варто в нього всіляко інтегруватися. Водночас, експансія

другого світу на інші світи свідчить про те, що його антикрихкість зумовлена їхньою крихкістю. Музею варто слідувати тенденціям другого світу, набуваючи його антикрихких властивостей. Завдяки цьому, бурхливий розвиток соціально-комунікативних технологій сприятиме збереженню його інституційної актуальності. Тож, змінам варто не опиратися, а використовувати їх на власну користь. Крім того, музей може розглядатися як гальмівна технологія, що спроможна не дати надмір розростатися другому світу, а, отже, протидіяти поширенню крихкості. Крім того, цей інститут виступає як платформа для зіткнення концептуальних каркасів, наповнення смислом меседжів, взаємодії усіх чотирьох світів. Враховуючи наведене, більшої суспільної корисності музей може досягти за умови, якщо він не обмежуватиметься приналежністю до другого світу. Таким чином, музей розвиватиме власні унікальні властивості, а не мімікруватиме до суб'єктів другого світу.

В цілому, на практиці музеї, зазвичай, не позиціонують себе як гравців системи суспільних комунікацій. Цифрові інформаційно-комунікативні технології розглядаються музейниками як прикладні. Враховуючи теоретичні та емпіричні обставини, медійно-комунікативна стратегія музею може мати лише вторинний характер у музейній діяльності.

Ринкова концепція музею також виступає, здебільшого, як прикладний напрям досліджень. Це особливо цікаво з огляду на те, що прикладні дослідження є ближчими до емпірики. Оскільки основні проблеми, що стоять на шляху прибутковості музею, вже розглядалася, звернемо увагу на побічні ефекти від трансформації музейної корпоративної культури, під впливом домінування в суспільстві матеріально-споживацького підходу. Музеї є відносно молодими соціальними інститутами, тому вони ще не встигли напрацювати значну кількість перевірених часом корпоративних традицій. А, отже, є вразливими до зовнішніх впливів. В даному випадку, мова буде йти не про змістове наповнення поняття «корпоративна культура» [442], а про технологічні аспекти внутрішньої взаємодії музейницьких спільнот.

Для того, аби охарактеризувати відносини в музейних закладах, можна скористатися багатим досвідом інституту церкви [403]. До такої екстраполяції, зокрема, вдався Н.Н.Талеб у статті «Як на законних підставах володіти іншою особою» [664]. В цій праці, наповненій яскравими історичними аналогіями, дослідник згадує про бродячих монахів – гіровагів, називаючи їх «монахами-фрілансерами», котрі жили за рахунок підтримки людей, котрим вони проповідували. При цьому, Талеб посилається на Святого Бенедикта (480 – 543 чи 547) – автора Статуту, який став одним із фундаментальних для християнського духовенства. Крім гіровагів Бенедикт [156] виділяє ще три групи монахів: кіновіти, анахорети й сарабаїти. Кіновіти – це досить велика група ченців, що живуть у монастирі й керуються статутом, і цілковито підкоряються інституційним правилам. Анахорети – монахи-відлюдники, що пройшли через суворе схимництво і досягли найвищого рівня духовності. Сарабаїти – різновид монахів, які лише позірно прагнуть духовності й використовують релігійну ідеологію для задоволення власних мирських матеріальних потреб («раби черева»). Гіровагів («блукачів») Бенедикт вважає гіршими за сарабаїтів. Це невдоволення автора статуту, скоріше за все, було викликане незалежністю гіровагів, котрих неможливо було упокорити дисципліною монастир-

ського життя [156, 403, 486]. Отже, найгіршими виглядають саме сарабаїти, бо, на відміну від чесних гіровагів, вони лише вдають благочестя, насправді, переслідуючи меркантильні цілі.

Якщо уважно поглянути на ситуацію, що склалася в музейній справі, то ми можемо легко віднайти аналоги окреслених чотирьох різновидів видів монахів. Варто зауважити, що порівняння музею і церкви є досить популярним у музеології [576, 505, 524] З кіновітами, можна асоціювати постійних працівників музеїв. Основною їхньою перевагою є те, що вони є практиками, й стикаються із музейними проблемами щодня, а не лише знайомі з ними умоглядно. Разом з тим, і в музейному середовищі, і у суспільстві загалом, висловлюється невдоволення музейними кадрами (в українському соціумі все більшої популярності набуває дискурс «кадрового голоду»: чи то оманливого, чи то цілком реального).

Вимоги до кваліфікації та моральних якостей музейного працівника і , справді, найвищі. Це мають бути високодуховні (майже, як ранньосередньовічні ченці) люди. Музейники повинні проявляти завзятість у складній та невдячній інтелектуальній роботі, що вимагає перманентного самонавчання, й, при цьому, не вимагати за свою роботу достойної оплати, погоджуватися лише на мінімум від найнеобхіднішого. Українські музейники, в середньому, на місяць отримують еквівалент двохсот-трьохсот доларів США [465]). Водночас, вони мають дбати про коштовні колекції, відганяючи від себе усі можливі спокуси. Дисбаланс у вимогах до музейників та винагороди їхньої праці, загострює проблему музейної етики. Така ситуація провокує процвітання інших категорій музейників, котрим можна віднайти бенедиктівські відповідники. При цьому, необхідно підкреслити, що в українських реаліях, виродження в музейному середовищі все одно й близько не доходить до страхітливих форм падіння «державних людей». Отже, попри критику, що пролунає далі, музейники – це, переважно, вкрай недооцінений людський капітал національного значення.

В умовах існуючої музейної мережі та сітки посадових окладів, основне кадрове завдання музеїв полягає у заповненні вакантних посад тими, хто більш-менш відповідає формальним посадовим вимогам. В зв'язку з цим, музеї наповнюються людьми, для яких ця роботи є синекурою, або ж ці установи стають соціальними каналізаторами для невдах, котрі не змогли влаштуватися на більш оплачувану роботу (фактично, вони є сарабаїтами без амбіцій в системі понять Бенедикта). Ці люди, на жаль, часто формують в музеї впливове ядро. Вони створюють умови, за яких «ідейні» музейники, що не залишать музейницької спільноти всупереч фінансовим негараздам, не можуть реалізувати свій творчих потенціал через протидію своїх безініціативних колег, які здатні лише імітувати роботу.

Проте, набагато гірше, коли музей, в якому домінують безідейні працівники, очолює сарабаїт з амбіціями, котрий розглядає заклад як трамплін для забезпечення себе і свого оточення різноманітними привілеями. Зазначимо, що навіть при найгіршому сценарію розвитку, музейні зібрання не перебувають під критичною загрозою завдяки спротиву чесних кіновітів. Але відбувається маргіналізація музейної роботи, що полягає у творенні нових смислів. Під управлінням сарабаїта музеї мімікрують, перетворюючись на івент-агенції, виставкові зали (для будь-чо-

го, що приносить користь керівнику-сарабаїту), центри дозвілля й розваг, незалежно від профільного спрямування музею.

Звичайно, кодекс музейної етики ICOM забороняє займатися діяльністю, що може «компроментувати стандарти установи та її аудиторію» [614]. Проте, в тому-то й полягає сутність сарабаїтизму, що формально виглядає так, ніби все робиться заради виживання музею та задоволення потребі відвідувачів.

Треба зауважити, що існує ще одна група, так би мовити, «чистих» сарабаїтів, віддалених від музейної практики, котрі, втім, самі себе проголошують фахівцями в музейній справі. Ці «експерти» займаються музейною журналістикою. Вони намагаються відшуковувати й роздмухувати конфлікти («сенсації») в музейному середовищі, ратують за заміну тих чи інших керівників музеїв, вимагають внесення поправок до законодавства заради самих поправок, перманентно критикують діяльність органів управління музеїв. В цілому, вони характеризуються високим рівнем снобізму. Найнебезпечнішим є те, що ці люди часто визнаються практиками як реальні експерти, при тому, що самі «знавці», висловлюючи свою думку, нічим не ризикують і, насправді, не знають як працюють музеї. Вбачається доцільним звернути увагу музейних практиків на те, що їхній професійний досвід є набагато ціннішим за умоглядні побудови музейних журналістів. До іще однієї групи «чистих» сарабаїтів у музейній сфері належать псевдо-музеєзнавці, про імітативні роботи яких вже йшла мова.

В цій шкідливій інвазії сарабаїтів, до певної міри, винні музеєзнавці-анахорети: музеологи, котрі значно віддалилися від музейної практики та один від одного. Зрозуміло, що в таких умовах досі не вдалося реалізувати ідею аналітичного інституту чи то музеєзнавства, чи то музею, який вже багато років залишається аморфним проектом. Може так статися, що його, зрештою, втілять музейні журналісти і псевдомузеологи, що не піде на користь музейництву.

Окремо треба сказати про омолодження музейних кадрів. Молоді успішні фахівці через фінансову безперспективність вимушені розглядати музей лише як плацдарм для самоосвіти й подальшого, більш вигідного з економічної точки зору, працевлаштування у іншій сфері, або ж шукати додаткового підробітку ззовні. Отже, маємо справу із напівкіновітами – напівгіровагами серед молодих музейників, котрі не можуть реформувати сарабаїтизовані музеї зсередини. Водночас, не варто ставати на ейджистські позиції, абсолютизуючи молодість. Автор неодноразово був свідком сарабаїтизації молодих музейних працівників, що була спровокована хибними традиціями корпоративної культури в музеї. Саме вони провокують негативний відбір та пригнічують високі прагнення молодих музейників. Тож, зусилля мають бути спрямовані на інституційно-культурні зміни музейницьких спільнот, тому що підібрати ідеальний персонал не вдасться ніколи.

Спробуємо знайти вихід із ситуації, що склалася в музейній галузі, скориставшись досвідом церкви. Насправді, ситуація там була не менш складною. Святого Бенедикта, котрий спочатку був анахоретом, запросили бути настоятелем одного із монастирів (в котрому було прийнято дбати більше про власне черево). Проте, через інтриги й загрозу власному життю, Бенедикт був вимушений залишити свій пост [156]. «Ідейність» та сувора організація виявилися не до смаку тамтешнім монахам. Бенедикт зміг організувати згідно з своїми переконаннями лише власних учнів, які

утворили дванадцять монастирів під загальним керівництвом Бенедикта. Це й дало поштовх до створення відповідного ордену. Отже, зміни в музейному середовищі можуть настати лише за умови утворення горизонтальних і вертикальних зв'язків між музейниками-кіновітами, гіровагами та анахоретами, котрі утворять уперті спільноти, які, навіть, перебуваючи в меншості, будуть нав'язувати відповідну корпоративну культуру в музеях. Важливо, щоб об'єднання також відбулося довкола розвитку суспільної утилітарності музею. Саме на цьому шляху можуть бути сформовані продуктивні музейні традиції, брак яких, принаймні, в Україні відчувається особливо гостро.

Отже, необхідно враховувати побічні емпіричні наслідки, спровоковані ринковою концепцією. Перш за все, це підживлювання сарабаїтизму. Крім того, низька заробітна плата музейних працівників у ринкових умовах не є випадковою. Це наслідок економії на перемінному капіталі – музейних працівниках, що лежить в основі ринкових відносин. Хіба що музейні працівники створюватимуть додану вартість, але проблеми, що стоять на цьому шляху, вже розглядалися у відповідному розділі. Важливо також звернути увагу на те, що в музейній діяльності використання для вимірювання ефективності кількісних показників є недоречними. Музеї – не спиртові заводи, вони виробляють смисли, які потребують інших підходів до з'ясування валідації їхнього продукту. Мова йде, насамперед, про здатність за допомогою музейних репрезентацій розв'язувати проблеми, та спроможність поширювати свої набутки, тим самим, впливаючи на суспільні перетворення. Таким чином, відгалуження ринкової теорії, що полягає у обміні духовних благ на матеріальні, на відміну від конвертації культурного капіталу в економічний, не варто брати за основу стратегії музею.

У музеїв, здається, є багато варіантів стратегій, підкріплених відповідними теоріями, але, водночас, кожна з них має серйозні недоліки. Розглянуті вище теорії та стратегії належним чином не сприятимуть позитивній модернізації ні музею, ні соціуму. Тож, варто розглянути ті теорії, котрим ще не створено відповідних стратегій (хоч стратегій Арсеналу і має певні цікаві наближення до найбільш прогресивних музейних теорій). Отже, музей в третьому і четвертому світах представлений авангардною музеологією (з відповідними уточненнями), концепцією симбіозу науки і мистецтва, втіленої у кураторстві, та технологічною ідеєю забезпечення взаємодії між усіма чотирма світами. Прийти до цих висновків, зокрема, вдалося завдяки спростуванню конгломерату теорій музею як суб'єкта і об'єкта другого світу. Зрештою, можна запропонувати *лабораторну теорію музею*, *що має лягти в основу стратегії цього соціально-культурного інституту.*

5.4.2. Музей як фактор раціоналізації суспільного життя

Одним із перших на роль лабораторій у суспільному житті звернув увагу Б.Латур [246, 249]. На його думку, науковці виглядають більш вправними, упевненими у своїх силах, і, зрештою, викликають більшу довіру в населення, ніж політики. Дослідник вважає, що лабораторний характер роботи науковців дозволяє їм зробити максимальну кількість можливих помилок, так що отримані результати є відносно надійними. В той же час, політики не мають можливості лабораторної перевірки, а, отже, не можуть уникнути помилок. Щоправда, політики, все ж, ви-

кликають подиву гідну довіру у населення, пропри свою недолугість. На допомогу приходять інформаційно-комунікативні технології, що пригнічують потужними потоками інформації короткотривалу суспільну пам'ять. До речі, музеї мають усі необхідні можливості для мнемонічної регенерації громадської думки.

Зрештою, важливо не стільки те, що політики помиляються, а те, що ці помилки мають шкідливі наслідки. Політичні експерименти відбуваються безпосередньо на «живи людях», не проходячи ніяких попередніх перевірок та лабораторних досліджень. Цю небезпеку до певної міри амортизує комунікація. Політики заміняють соціальну інженерією розмовами про неї, тим самим шкода від їхньої діяльності зменшується. Але це не означає, що суспільство не потребує соціальних змін. Отже, назріла соціальна необхідність у гуманітарних лабораторіях. Такими лабораторіями можуть стати музеї.

На перший погляд, видається, що функцію таких гуманітарних лабораторій можуть виконувати науково-дослідні інститути. Проте, ці заклади оперують, переважно, у третьому світі. Подальше використання результатів наукових досліджень не належить до компетенції науковців. Більше того, активне втручання другого світу (наприклад, політичне), завдає шкоди науковим дослідженням. Крім того, наслідки впровадження скажімо, історичних або філософських концепцій у життя, навіть тоді, коли вони пройшли серйозну критику на рівні ідей, є слабко прогнозованими. Треба брати також до уваги, що спростування певної гуманітарної теорії на науковому рівні не призводить автоматично до її елімінації в суспільних дискурсах.

Перевага музею полягає у тому, що він інтегрує в собі різні домени людського пізнання, без їх перемішування у суцільну однакову рідину (так, що потім її компоненти неможливо відділити), або поглинання одним доменом усіх інших.

Б.Латур вважає, що саме наука через лабораторії здійснює суттєвий (здебільшого, позитивний) вплив на соціальний розвиток. Н.Талеб звертає увагу на шкідливість наукових конструкцій для життя, що проявляється у негативних наслідках від повсюдного захоплення науковоподібністю, науково-експертним консультуванням. Вчений вважає, що складність соціальних процесів є недосяжною для охоплення теоретичними моделями. Натомість, можна говорити і про зворотні процеси, коли другий світ повністю нейтралізує поширення наукового знання. У комунікативному середовищі науці потрібно щось на зразок захисного костюму, який би убезпечив її від впливу агресивного середовища.

В зв'язку з наведеним, необхідно висловити деякі зауваги. Серед соціальних інститутів виокремлюються ті, що мають значний вплив на всю соціальну систему. Можна сказати, що вони мають винятковий соціоінженерний потенціал. Такі соціальні утворення можна умовно назвати суперінститутами. До них належать політика, релігія, бізнес і мистецтво. На прикладі університетів добре видно як вони можуть, за різних обставин, бути релігійним (особливо, у час їхнього виникнення), бізнесовим та політичними інститутами. Загалом, суперінститути мають властивість розростатися, перетворюючи усю соцальну ситему у свою фрактальну самоподібність (наприклад, теократичні держави).

З-поміж цих суперінститутів, окремо стоїть мистецтво. Насамперед, його особливість полягає в тому, що воно не здатне мобілізувати інститути легітимного

або легітимованого насильства для утвердження соціоінженерних проектів, розроблених в рамках художньої творчості. Воно є найбільш ліберальним та демократичним, звертаючись до своєї аудиторії безпосередньо та без примусу (звісно, якщо його не використовує інший суперінститут).

Кожен із суперінститутів використовує науку. Бізнес зацікавлений у похідних від природничих наук технологіях. Політика залучає створені у третьому світі наративи: скажімо, історичні розробки для формування колективної пам'яті, водночас, цілком нехтуючи науковим методом у їхньому подальшому використанні. Навіть, релігія запозичує від науки дискурсивні практики для теології або ж захисту релігії. Проте, лише у випадку бізнесового застосування, наука виконує функцію раціоналізації. Методологічно бізнес і наука мають багато спільного – в їхній основі лежить метод проб і помилок. Але наукові надбання не використовуються для раціоналізації соціального життя. І політика, і релігія, більшою мірою спираються на інституційну емпірику, традиції.

Через економіко-технологічні інститути (наприклад, заводи, електростанції, комунікаційні мережі), бізнес і наука здійснюють значний інженерний вплив на соціум. Проте, раціональність науково-технологічного виміру цих інститутів не поширюється на їхню соціальну частину й, до того ж, породжує безліч нових суспільних проблем, котрі за допомогою лише природничих технологій розв'язати неможливо. Більше того, технологічні особливості бізнесу можуть відроджувати, навіть, відсталі форми соціальних відносин. Наприклад, науковець Е.Тоффлер, що замолоду працював на заводі Форда, згадує, що протягом робочого дня він був, ніби, громадянином тоталітарної держави [497, с. 253], живучи у демократичних США.

Бізнес орієнтований на отримання прибутків, а не подолання соціальних проблем (хіба що мова йде про збільшення кількості робочих місць, або благодійність). Наприклад, Дж.Сорос звертає увагу на те, що Фейсбук виснажує соціальний ресурс подібно до видобувної промисловості, не розв'язуючи, а створюючи соціальні проблеми. За його словами, «скоро на Землі закінчаться люди для цієї соціальної мережі» [661]. Ринок акумулює довкола своїх проектів найкращі уми, щедро фінансуючи їхню діяльність не на користь важливих проектів, що розв'язали б найбільші суспільні негаразди (наприклад, лікування хвороб, що спричинюють високу смертність), а для забезпечення капіталізації (наприклад, сфера фінансових операцій, онлайн розваг тощо) [343].

Деякі представники бізнесу прагнуть досягти більшої соціальної відповідальності, намагаючись бути провайдерами соціальної інженерії. Вони констатують, що соціальна сфера, порівняно із технологіями (насамперед, комп'ютерними), які використовує бізнес, залишається надзвичайно нерозвиненою [491, с. 20].

Здавалося б, політика, і, навіть, релігія могли б налагодити більшу співпрацю із науковою сферою. Проте, на практиці це не вдається. Політика і релігія базуються на догматизмі, що входить в суперечність з науковим критицизмом. В сфері політики й релігії продовжують панувати метафізичні конструкції, тому співпраця із наукою призводить до руйнування політичних та релігійних ідеологій, в той час як для цих суперінститутів важливим є підтвердження та імунізація від критики їхніх ідеологем.

Розглянемо взаємодію науки із мистецтвом. Вони належать до третього світу. Проте, на відміну від науки, особливо, гуманітарної, еманація мистецтва у повсякденну громадську думку відбувається легше. Воно витримує вплив деформуючих чинників другого світу. Цього вдається досягти за рахунок кількох факторів. Мистецький твір спрямований на широкий загал. Можливості його сприйняття, звісно, залежать від рівня культурного капіталу споживачів, проте цей чинник не є визначальним для розуміння художньої творчості. Кожен може знайти щось своє, виходячи із власного інтелектуального та емпіричного бекграунду. Крім того, інтерпретація мистецького твору не визначається лише чітко визначеним дискурсивним контекстом. Навіть тоді, коли художній твір розкладається на меми, завжди нескладно звернутися до першооснови.

В той час як дефекти дискурсивного наукового ланцюжка не в усіх випадках можна виправити зверненням до першооснов. Наукові ідеї утворюють складний аналітико-синтетичний конгломерат. Не можна перевірити кожну гіпотезу. Якісь із них приходиться приймати на віру. Розуміння деяких є глибшим за інші. Згадаймо, метафору будівництва собору. Щодо науки її варто уточнити. Деякі його фрагменти руйнуються одразу після побудови, деякі демонструють більшу стійкість, інші використовуються як будівельний матеріал для інших елементів споруди. Собор ніколи не набуває завершеного вигляду. В цілому, у випадку науки, він виглядає, скоріше химерним і непропорційним.

Твори мистецтва утворюють цілісність, що складається із завершених фрагментів. Мистецька частина третього світу не має початку й кінця, для її використання хронологія висунення і подолання гіпотез, що розв'язують художні проблеми, не є визначальною. Мистецтво можна пізнавати з будь-якого кінця, вивчаючи твори в довільному порядку, приділяючи більше уваги одним та ігноруючи інші мистецькі роботи. Критика в науці, власне, і є змістом дослідження. Натомість, мистецтво є автономним по відношенню до художньої критики. До того ж, наука представлена лише завдяки літературному медіуму, тоді як мистецтво демонструє більшу варіабельність, а, отже, і опціональність сприйняття.

Як вже зазначалося, бізнес, релігія та політика не є ефективними провайдерами соціогуманітарних наук в суспільну практику. На перший погляд, так само ситуація спостерігається і у випадку із мистецтвом. Проте, відмінності, що криються у «суворості» науки та «легковажності» мистецтва, насправді, є оманливими. Досить часто твори мистецтва несуть кращі розв'язання соціальних проблем, ніж «серйозні» наукові трактати. Те саме стосується протиставлення суб'єктивного мистецтва та об'єктивної науки. Науковці є не менш суб'єктивними, ніж митці. Об'єктивність наукових робіт з'являється в ході публічного застосування критичного методу, аналогом якого в мистецтві є інтерпретація твору.

Натомість, спільного у науки і мистецтва більше, ніж видається. Перш за все, вони базуються на експерименті – методі проб і помилок. По-друге, популяризація науки, фактично, відбувається силами мистецтва: через наукову літературу, наукове відео (кіно-телемистецтво), наукові лекції (педагогіка як мистецтво, що має важливий драматичний елемент) тощо. Проте наукова діяльність, замість того, щоб повніше використовувати усі медіуми мистецтва, навпаки, віддаляється, навіть, від

літератури. Все це не сприяє поширенню науки за межі третього світу. Отже, саме мистецтво як суперінститут є найнадійнішим провайдером соціально-гуманітарних наук, в той час як для природничих наукових галузей таким медіумом виступає техніка і заснована на ній природнича (в сенсі та, що розширює природні можливості людини та дозволяє управляти природними процесами) технологія.

Якщо взаємодія науки і мистецтва полягає лише у використанні мистецтва як медіуму науки, то, на перший погляд, інституалізація їхнього симбіозу є непотрібною. Мистецтво досягає свого впливу на соціум не через свої інститути, а завдяки художнім творам. Ці твори містять у собі варіанти соціальних технологій, які, зазвичай, доповнені образним (мисленим) експериментом їхнього впровадження. Наука ж раціоналізує ці технології через критику і висунення підкріплених гіпотез. Так має відбуватися теоретично. Проте на практиці наукові твори інтегровані у художні методи є не надто частим явищем. Такою ж спорадичною є і критика таких симбіотичних творів. Публічний науковий апарат, побудований довкола критики, на практиці відкидає художні засоби.

Так само, як мистецтво є засобом для *еманації* науки, остання також створює для мистецтва нові можливості. Необхідно зауважити, що мистецтво, здебільшого, залишається медіумом для інших суперінститутів. Отже, гостро стоїть проблема *емансипації* мистецтва. Художня творчість використовується, переважно, для посилення пропаганди, що обмежує потенціал мистецтва. Проте, у випадку взаємодії із наукою, мистецтво звільняється від обмежень націлюючись на розв’язання теоретичних та прикладних проблем.

На особливу роль мистецтва у перетворенні соціального життя звертав увагу художник Й.Бойс [571, 573]. На його думку, не варто переоцінювати політику, ринок як основних драйверів соціальних змін. Ці суперінститути (як в принципі, і церква), здатні залучати на свою сторону примус і пропаганду, тим самим, фактично, ухиляючись від розв’язання соціальних проблем, або ж долаючи їх у неприйнятний насильницький спосіб. Зрештою, в будь-якому випадку маємо справу із значним зловживанням владою. На думку Бойса, набагато кращий вплив на суспільні перетворення має мистецтво, при максимальному розширенні меж свого застосування. Зрештою, будь-яка креативність може розглядатися як мистецький акт, а сама творчість егалітаризується: кожен можу бути художником, не важливо, з чим працюєш: словами, матеріалами тощо.

Справді, щось схоже на мистецький бунт ми можемо спостерігати зараз. Скажімо, політика все більше набуває ознак шоу-бізнесу. Проте це явище, хоч і має художні атрибути, але належить до другого світу, і пов’язане з ринковим суперінститутом. Це досить далеко від того, на що сподівався Й.Бойс. Отже, варто перемістити увагу на, справді, мистецьку діяльність у третьому світі.

Отже, можна говорити про те, що соціальна інженерія постає на стику науки та мистецтва.

К.Поппер та Ф.Хайєк [364, с. 75] зіткнулися із проблемою, яка полягає у тому, що зусиль конкретного «соціального інженера» або, навіть, їхніх об’єднань (як, зрештою, і у випадку із конструюванням техніки) недостатньо для того, щоб проектувати соціальні зміни. К.Поппер вважав, що це упущення може бути розв’язана

за рахунок уточнення, що «соціальний інженер» використовує усі доступні йому наукові знання (третій світ), хоча, зрозуміло, що жодна людина не може осягнути усієї сукупності відомої інформації про оточуючу реальність. Звідси, інженер має усвідомлювати ці об'єктивні обмеження. Але цього недостатньо.

Для того, щоб акумулювати необхідні знання та критики соціоінженерних припущень, потрібен *спеціальний суспільний інститут*, котрий міг би компенсувати обмеження, характерні для окремих осіб та груп «соціальних інженерів». Це дозволить зробити роботу над соціальними проектами більш масовою (на егалітарній основі залучати якомога більше соціальних інженерів з різними знаннями) та перманентною (розв'язання одних проблем породжує інші, до того ж фідбек надходить не одразу). В якості такого інституту може розглядатися музей (не заперечуючи зусиль окремих соціальних інженерів та інших можливих інститутів подібного спрямування). Отже, симбіоз науки і мистецтва доцільно інституалізувати. За рахунок цього, можна розв'язати, принаймні, три проблеми: *раціоналізації* соціальної інженерії, *еманації* науки та *емансипації* мистецтва як суперінститутів.

Все це стосується, навіть, природничих музеїв, які, фактично, мають екологічне спрямування, відображають не стільки природу як перший світ, скільки взаємодію антропологічного і природного чинників, зокрема, рівень знань про оточуюче середовище.

Наведені очікування, зрештою, можуть так і не знайти підтвердження. Може статися, що музеї не здатні виконати покладене на них завдання раціоналізації суспільних відносин. Для перевірки гіпотези необхідні подальші дослідження, спрямовані на емпіричні наслідки соціоінженерної роботи. Проте лабораторна теорія музею надійно підкріплена як з теоретичної, так і емпіричної точки зору. Варто зауважити, що гуманітарна наука навряд чи буде розвиватися, якщо не матиме власних лабораторій. На відміну від природничих, чи технічних лабораторій, в її основі лежать проекти соціальних технологій. Музейні зібрання є вмістилищем суспільного досвіду, з яким можна звіряти проекти нових соціальних технологій, здійснюючи тим самим їхню апробацію. Відвідувачі виступають як фокус-група лабораторних експериментів. Якнайкраще проекти соціальних технологій втілюються в художній формі, у вигляді музейних репрезентацій.

Жодна інша теорія не приводить до таких результатів. Для кунсткамерної теорії музеї – це лише джерельна база історії, яка, в свою чергу, не виступає емпіричним базисом для розв'язання актуальних суспільних проблем. Екомузеї лише відстрочують розв'язання соціальних проблем. Якщо ж пам'ятки і музеї інструменталізуються через політичні мотиви, то соціальні проблеми не лише не розв'язуються, а й поглиблюються. Медійно-комунікативна теорія розглядає музейну роботу лише в контексті контент-мейкінгу, котрий, насправді, не так вже й важить у соціальних комунікаціях. Зрештою, лише завдяки лабораторній теорії музей набуває реальної суб'єктності для того, щоб подолати технологічну відсталість – як власну інституційну, так і загальносуспільну.

Лабораторна теорія, таким чином, досягає прогресивного зсуву проблеми соціокультурної утилітарності музею. При цьому, вирішуючи усі попередні проблемні ситуації, довкола яких гуртувалися інші музейні теорії. Відповідно до лаборатор-

ної теорії, музей забезпечує і музейний (виявлення, збереження, дослідження та презентація пам'яток), і музейницький (виявлення, збереження, дослідження та побудова репрезентації) цикли, але, відтепер, це не є самоціллю. Музейна лабораторія використовує пам'ятки та побудовані на їхній основі репрезентації для розв'язання суспільних проблем, зокрема, модернізації, сприяючи таким чином соціальній трансформації.

Висновки до розділу. За результатами дослідження вдалося з'ясувати, що, завдяки авангардній музеології, відбулася важлива (хоч і мало ким помічена) зміна у розумінні музейного інституту. Відтоді, він постав як заклад, що сполучає досягнення третього світу для створення інноваційних проектів, спрямованих на подолання проблем і задоволення потреб сучасного життя. Саме авангардисти чи не першими висунули гіпотезу про плодючість симбіозу науки і мистецтва. Зазначимо, що розділення цих сфер третього світу виглядає дещо штучним. Наприклад, за часів Відродження, багатьом інтелектуалам вдавалося поєднувати ці види творчості. Крім того, важливо, що авангардисти не впадали у сцієнтизм, спричинений не менш штучним розмежуванням природничого і гуманітарного знання. Представники авангардної музеології цілком слушно вважали, що розвиток гуманітаристики полягає не в наслідуванні викривленого методу природничих наук. Сцієнтичне відхилення полягало у тому, що замість проблеми, на перший план виходить спостереження. Влучні метафори, у вигляді різноманітних художні медіумів, вважаються менш цінними, ніж математичні моделі, тощо. Тож, авангардисти вирішили подолати штучні поділи, вважаючи, що гуманітарній науці варто більше брати від мистецтва.

Представники авангардної музеології запропонували новий напрям функціонального використання музею як інституту соціального проектування. До того ж, вони заклали основи кураторських технологій, що були вдало розвинені А.Мальро. Останній вперше продемонстрував, що музейництво, фактично, є окремою формою пізнання оточуючого світу. Втім, ніхто так і не звернув увагу на проблему взаємодії чотирьох світів.

Модернізаційні ідеї розробляються в третьому світі, а реалізуються у четвертому, що уособлює емпірику. До цього, пряме впровадження ідей перетворення суспільства у реальне життя часто набувало характеру утопічної інженерії. Ідея К.Поппера, відповідно до якої треба бути обережним при імплементації ідей соціокультурної модернізації, добре звучить, але не працює на практиці. В реальності можна спостерігати два варіанти: або відмову від теоретизувань і застосування скептичного емпіризму, або ж завзяте впровадження утопічних ідей, що здійснюється активними тоталітарними меншинами. Вихід із ситуації вбачається у тому, щоб інституалізувати поелементну інженерію. Таким редуктором між світом ідей і доменом емпірики може виступити музей.

Третій світ науки і мистецтва знаходиться під тиском другого світу соціальних комунікацій. Із цього напруження народжуються симуляції обох світів, що шкодять, насамперед, світу мистецтва і науки. В процесі дослідження було з'ясовано, що музеї можуть виступати як надійні фільтри від псевдонауки та псевдомистецтва, до того ж, ці інститути здатні наповнювати смислами меми, що активно про-

никають із другого світу. Але існує ще одна проблема, яка полягає у трансфері у другий світ симбіотичного науково-художнього знання, оформленого кураторством. Виявилося, що на відміну від мистецтва, наукові результати гуманітарних досліджень розчиняються у другому світі й інструменталізуються але у спосіб, що суперечить науковому методу. Тож мистецтво може виступати як своєрідний медіум – захисна оболонка для науки. Але для цього мистецтву треба бути максимально унезалежненим від використання суперінститутами (політикою, бізнесом і релігією). Саме тому, симбіозу науки і мистецтва потрібна інституалізація, яку і забезпечує музей. В цілому, для підтримки оптимальної взаємодії чотирьох світів, музею необхідно у своїй роботі поєднати переваги світу науки і мистецтва з четвертим світом емпірики.

Зрештою, найбільш підкріпленою, порівняно з іншими теоріями, що розглядалися в дослідженні, виглядає лабораторна теорія музею. Музей в цьому випадку постає як технологія по виробництву соціальних технологій. Завдяки цьому музей може сконцентруватися на розв'язанні соціальних проблем, пропонуючи перевірені історичним досвідом технології покращення актуального життя. Завдяки цьому можна уникнути проявів модернізаційної утопічної соціальної інженерії, й, натомість, створити інституційні умови для поелементних соціальних перетворень.

ВИСНОВКИ

За результатами дослідження встановлено, що оптимальне утилітарне використання музею знайшло своє вираження у лабораторній теорії, відповідно до якої цей інститут розробляє, здійснює верифікацію суспільним досвідом і проводить апробацію соціальних технологій. В основі роботи музею як лабораторії покладено поелементний підхід. Ця теорія є важливою з огляду на те, що в контексті природничих наук і техніки, існують відповідні лабораторії, які виступають як інструменти інтенсифікації вироблення емпіричних даних, що підкріплюють або спростовують теоретичні знання. Лише в соціогуманітарній сфері експеримент відбувається безпосередньо в життєвих умовах.

Окреслимо шлях до наведених наукових результатів.

Напрям, в межах якого розглядалися різноманітні питання утилітарності музейного інституту, виявився неоформленим у вигляді теорій. Спільне проблемно-гіпотетичне поле було відсутнє. Окремі наукові проблеми не утворювали конгломерату. Запропоновані гіпотези, концепції, теорії, скоріше, тяжіли до ядер інших дослідницьких програм, серед них: студії пам’яті та ідентичності, дослідження соціальних комунікацій, соціології та ін. В цілому, теорію музеєзнавства окупувала схоластика. Тому багато цінних досліджень, присвячених утилітарному використанню музейного інституту, які відкинули схоластику, мали прикладний характер.

Зрештою, вдалося сформулювати основні теорії музею: кунсткамерну, політичну, медійно-комунікативну, ринкову та лабораторну. При цьому, кунсткамерна теорія перебувала під тяжким впливом схоластичної теорії музеальності. Однією із ключових у кунсткамерній теорії була проблема автентичності. Цікавим відгалуженням кунсткамерного підходу стала екомузеологія. Політична теорія, насправді, не представлена ґрунтовними працями. Її каркас становлять відповідні практичні музейні стратегії. Медійно-комунікативна теорія виявилася однією із найбільш розвинених, в основному, за рахунок робіт західних вчених. Ринкова теорія представлена, переважно, різноманітними прикладними дослідженнями музейного маркетингу, менеджменту, PR тощо. Але теоретична її основа виявилася дуже хиткою і спиралася, переважно, на дослідження і концепції з інших галузей знань, наприклад, культурних (креативних) індустрій, соціального підприємництва. Після оформлення розрізнених досліджень у теоретичні блоки, стало можливим з’ясування рівня їхньої фальсифікованості та підкріпленості.

Стан несформованості проблемного поля, аморфності теоретичних кордонів та взаємної індиферентності гіпотез, що стало наслідком маргіналізації проблеми утилітарності музею, імовірно, був зумовлений методологічними негараздами. Тому необхідно було з’ясувати, які методи виявилися нерелевантні на шляху до розв’язання проблеми ефективності соціально-культурного використання музею.

Було вирішено розподілити дослідження на історичні, прикладні й теоретичні. Роботи, що були обрані для розгляду, максимально точно відображали

методологічну ситуацію. Історичні дослідження музейного інституту розвинені найкраще з-поміж інших напрямів. Вони продемонстрували наступні тенденції: рецидиви історицизму й історизму, припасування музейного наративу до вже наявних гранд-наративів, акцент на зовнішні фактори розвитку цих інститутів, превалювання антропології на технологією, навіть, ностальгію за минувщиною. Разом з тим, дослідники продемонстрували й оригінальні приклади застосування інноваційних методів історичного дослідження, зокрема, скептичного емпіризму. Праці, що розглядалися в ході критики музеєзнавчої методології, виявляють також майстерне володіння дослідниками методом аналізу ситуацій, що є основним у історичних дослідженнях.

Незважаючи на те, що в цілому, історики музейного інституту намагаються уникати історицизму, вони все-таки вважають за потрібне запропонувати певні теоретичні міркування як вінець їхніх історичних пошуків, спираючись на тенденції історичного процесу. Оскільки в їхніх роботах продемонстровано високий історико-методологічний рівень, теоретичні висновки, на щастя, виявляють свою тривіальність. Було би набагато гірше, коли б історики музеїв вибудовували історичні закономірності, наслідки яких є невблаганними як і час. Треба зауважити, що коли б історики мали у розпорядженні цікаві й сміливі теоретичні припущення, їхні дослідження могли б бути спрямовані на їхню історико-емпіричну перевірку. Але оскільки їх нема, історія музеїв більше належить галузі національної чи світової історії, ніж історії інституту.

Прикладні дослідження відобразили подібну ситуацію: без теоретичної основи їх, власне, нема до чого «прикладати». Тому дослідники, що, фактично, працювали у цьому напрямі, шукають опертя або в методології інструменталізму (Дорнер, Базен), або у спеціально сконструйованих субститутах теорії – релігійно-філософських вченнях (Шола).

Теоретичні дослідження соціально-культурної утилітарності музею знаходилися у найважчому стані. По-перше, їм була необхідна детоксикація від схоластики та вербалізму. По-друге, необхідно було розмежувати науковий критицизм від маніпуляцій, спрямованих на фактичну деконструкцію музейного інституту через нереалізованість особистих амбіцій його «критиків». Варто зауважити, що, в цілому, будь-яка критика є корисною. Проте багато важать і цілі. Нищівну критику музейного інституту можна використати для його удосконалення. Проте це не має бути підставою для його елімінації, тому що, в такому разі, й сенсу у критиці нема.

В рамках інституційної критики чи не основною була проблема того, хто має можливість використовувати музеї у власних інтересах на користь певних суспільних груп, а хто, взагалі, позбавлений можливості впливати на роботу музейних закладів, при тому, що скрізь декларується, що вони працюють заради усього суспільства. Найкращим виходом із ситуації є не боротьба груп за умовний пульт управління музеєм, а таке його технологічне переоснащення, щоб, принаймні, поступово зменшити суб’єктивізацію інституту. А для цього треба подолати перепони, що виникають при гармонізації теоретичної та практичної діяльності.

Спроби теоретизування як дескрипції реальності у випадку із соціальними інститутами в цілому та музеями зокрема, ускладнюються тим, що заклади запо-

зичують елементи один у одного. Для того, аби наблизитися до реальності, модель музейного інституту, здебільшого, редукується до кунсткамерної теорії. На перший погляд, можна застосувати фрактальний та ризоматичний методи, проте і вони лише описують механізми взаємодії соціальних елементів. Як перспективний можна було розглядати соціологічний метод. Проте він, передусім, спрямований на фіксацію громадської думки про музей. Але щоб зрушити усталений образ музею із мертвої точки, лише констатації образу недостатньо.

Необхідно таким чином побудувати опис, щоб його можна було використати для аргументації. Відповідно до емпіричного підходу, будь яка вихідна гіпотеза буде вкладати реальність у «прокрустове ложе», й опис ніколи не буде адекватним. А, отже, і від теорії не буде користі. З іншого боку, лише теоретично можна вибудувати між об'єктами певні ієрархічні взаємозв'язки. Хоч вони і не будуть беззаперечно точно відображати реальність, але все-таки, її, принаймні можна буде осягнути. Отже, якщо теоретичний інструментарій можна використати для упорядкування реальності, щоб на основі цього висловлювати про неї гіпотези, то і саму теорію, безперечно, можна відповідним чином структурувати.

В основі структури має лежати логіка прогресу наукового знання в царині утилітарної музеології. Таким чином, за основу було взято ієрархічну модель трьох світів К.Поппера. Зрештою, до першого світу було віднесено кунсткамерну теорію та екомузеологію. До другого – політичну, медійно-комунікативну та ринкову теорії музею. А теорію, що була б пов'язана із третім світом необхідно було сформулювати на основі критики теорій, в рамках яких музей розглядається як складова частина інших світів. Модель трьох світів, таким чином, була використана для конструювання поля, на якому мали зіткнутися розрізнені до того теорії соціально-культурної утилітарності музею.

Отже, спростування було розпочато із базисної для музеології кунсткамерної теорії. В її основі лежать наступні постулати. Матеріальний субстрат визначає інформаційне поле пам'ятки. Автентичність нерозривно пов'язана із конкретним станом свого матеріального носія. Музей – це всього лиш недосконала форма виявлення, збереження, дослідження та презентації пам'яток. Форми будуть змінюватися, а культурна спадщина – вічна. Звідси випливають наступні висновки. Смислове наповнення пам'ятки, фактично, знаходиться в ній самій, а музейник її лише розкриває. З'ясування автентичності може бути зведене до фізико-хімічного аналізу матеріального субстрату пам'ятки. Музеї, в певній мірі, навіть шкодять пам'яткам, тому що репрезентації несуть потенційну загрозу матеріальним носіям.

В ході спростування вдалося з'ясувати, що символьне і джерельне використання пам'яток виходять далеко за межі характеристик їхнього матеріального носія. Вульгарне речове розуміння автентичності приводить до парадоксу: чим більше зусиль докладаються до консервації носія, тим більше це сприяє симуляціям історичної реальності. В цілому, автентичність є умовною-гіпотетичною категорією. Впевненим можна бути лише у спростованій автентичності.

Недоліки кунсткамерної теорії, що полягали у надмірній концентрації уваги на речах, мала на меті подолати екомузеологія. Вона поставила в центр музейної діяльності не речі, а людину, що ними користується. Зрештою, «нова музеологія»

довела провідну ідею кунсткамерної теорії до свого піку: людина була музеєфікована як артефакт. Для того аби зберегти автентичність, цілі регіони мали бути законсервовані. Це, нібито, мало сприяти їхній ревіталізації. В ході спростування було показано, що, по-перше, для екомузеїв необхідні специфічні умови, пов'язані із модернізаційним перепадом, по-друге, штучно законсервовані спільноти не будуть розвиватися – перетворювати спільноту на музейний релікт, позбавляючи її майбутнього – не гуманно, по-третє, громади все більше віртуалізуються, існує тренд на рух до «абстрактного суспільства» і, по-четверте, екомузеї не здатні замінити традиційні заклади, вони є лише цікавим інституційним відгалуженням.

Наслідки латентної імплементації архаїчної кунсткамерної теорії та похідних від неї можна спостерігати на прикладі декомунізації та подібних процесів. Заклики щодо реінтерпретації пам'яток, їхньої музеєфікації тощо наштовхуються на примітивне ототожнення матерії та смислу, який у неї вкладається. Такий світогляд, по суті, мало чим відрізняється від первісного фетишизму. Але звинувачувати декомунізаторів у низькій культурі, варварстві не варто. Відповідних технологій перетворення символічного простору розроблено не було і провайдери декомунізації вимушені були покластися на старовинні, перевірені часом методи ритуальної вандалізації та зачистки простору.

Таким чином, необхідно запропонувати іншу теорію, що буде, з одного боку, більше орієнтована на смислове навантаження пам'яток, а з іншого, дозволятиме переінтерпретовувати пам'ятки відповідно до конкретної кон'юнктурної ситуації. Наприклад, в контексті декомунізації, можна було б перенести пам'ятки до музеїв політичного профілю. Якщо ж глянути на ситуацію ширше, то всі музеї, незалежно від спрямування, є політичними, (як, зрештою, й історичними). Отже, на перший план виходить досконаліша за кунсткамерну політична теорія.

Інституційний досвід Національного музею історії України у Другій світовій війні показує, що одну й ту ж колекцію можна використовувати як для хуління бандерівців, так і прославлення українського націоналістичного підпілля, причому, одночасно, в рамках тієї самої репрезентації. Водночас, за допомогою допоміжних засобів, можна створювати тенденційне ставлення до колекції, яке, за необхідності, можна переключити у нейтральне. Все це дає можливість створювати гібриди, які використовуються у інформаційній війні. Гібридний стан породжує релятивізм у ставленні до істини. Але якщо музей, все ж, не відкидає своєї наукової функції, він має виходити із того, що істина не відсутня взагалі. Існують кращі і гірші наближення до неї. А критичне мислення не означає, що з двох суперечливих суджень обидва є правильними (насправді, лише одне із них є вірним, або й обидва хибними). Або ж факти, які не можна перевірити, не потрібно ставити в один ряд із такими, що піддаються верифікації. При цьому, необхідно також брати до уваги, що відсутність доказу не є доказом їхньої відсутності в майбутньому.

Основна проблема інформаційної війни полягає у тому, що заради перемоги у ній необхідно перейти у в стан перманентного протистояння, маніпуляцій, внесення сум'яття у розуміння реальності. Натомість музей може скинути інформаційну війну із порядку денного, створюючи умови для зіткнення різних концептуальних каркасів, поширення культури наукового критицизму і створен-

ня середовища, нетолерантного до маніпуляцій. Музей краще за наративи може об'єднати суспільство довкола створення нових проектів облаштування соціуму. Отже, відкинувши політичну функцію, музей може зробити набагато більше для політики, розбудовуючи належну політичну культуру.

Зрештою, політичну теорію може заступити медійно-комунікативна. Вона достатньо віддалена від фетишизму, а меседжі, які транслює музей, можуть мати будь-який зміст, не лише політичний. Таким чином, для того, аби об'єднати людей, музею необхідно подолати ключову проблему комунікації – відсутність взаєморозуміння. Для цього має з'явитися щось на зразок особливої музейної комунікації, мови, комунікативних протоколів. Тобто необхідно створити медіум для взаємодії різних концептуальних каркасів, створити для них спільний знаменник. Але, зрештою, це призведе до спроби утворити новий консолідуючий концептуальний каркас. Перевага музею якраз і полягає у тому, що він не об'єднує, а забезпечує зіткнення цих каркасів. Таким чином, музейна комунікація, мова, комунікативний протокол – метафори, які, при надто буквальному сприйнятті є небезпечними.

Специфіка медійності музею полягає у тому, що цей інститут виступає як чужорідний елемент у тілі комунікації, який, втім, виправляє деформації, спричинені нею. В цьому сенсі, важливо брати до уваги взаємодію між світами. Другий світ схильний до експансії. Він створює симуляції першого світу. З одного боку, це необхідно, а з іншого, віртуальне починає підміняти собою реальне. Крім того, другий світ є реципієнтом третього: звідти він черпає смисли, які в рамках комунікації фасуються у меми. Для ефективнішого поширення, збереження, копіювання, меми мають бути максимально непереобтяжені смислами. Поле мемів постійно розширюється, а третій світ все більше ізолюється. Ця тенденція, зрештою, може призвести до того, що обмінів інформації буде багато, проте нового знання утворюватиметься все менше. Крім того, якщо зворотній клапан між третім і другим світом ушкодиться – меми будуть проникати у третій світ, вичавлюючи зміст і звідти.

Особливість музею полягає у тому, що він здатний наповнювати меми, що проникають із другого світу смислами. Крім того, він забезпечує взаємодію третього і четвертого світів, забезпечуючи використання гуманітарного знання для удосконалення соціальних інститутів, традицій та технологій. Якщо слідувати логіці поширення другого світу, основним провайдером якого на даний час є інтернет, то четвертий світ може бути повністю віртуалізований. Музей може заступити вікі-музейництво. Проте, руйнування третього і четвертого світів може мати катастрофічні наслідки. Вікі-музейництво може доповнювати інституційну музейну роботу, зрештою, воно саме може бути інституалізоване. Воно також сприятиме поширенню музейної культури та професіоналізації музейної діяльності. Таким чином, музею не варто покладатися на утопічну ідею тотальної віртуалізації, а й своєю діяльністю унеможливлювати її впровадження для уникнення негативних очікуваних і неочікуваних наслідків, спричинених цим.

Як бачимо, медійно-комунікативна теорія не здатна вповні описати і розкрити функціональний потенціал музею. Проте, можна припустити, що подібно до того, як комунікативні компанії – це, перш за все успішні бізнеси, що експлуатують другий світ, так само і музею пасуватиме ринкова теорія. Вона розв'язує проблеми усіх своїх

попередниць. Пам'ятки мають цінність як з огляду на матеріальне, так і смислове втілення. Саме інтерпретація пам'яток створює додану вартість артефактів. Політична кон'юнктура значно ослабляє позиції музею. Проте, орієнтуючись на ринок, музей може стати фінансово незалежним і створювати інформаційні продукти відповідно до суспільних потреб. Якщо необхідно, це можуть бути й пропагандистські продукти. Ринкова теорія чітко вказує на укоріненість музею в четвертому і третьому світах. Цей заклад може продавати смисли у світі, де їх стає все менше. Але, якщо не буде попиту, можна пропонувати звичайний комунікативний досвід від споглядання старовинних артефактів, не заглиблюючись надто у їхній зміст.

Проте пояснювальна сила ринкової теорії оманлива. Під теорію замаскована прикладна область, яку можна застосувати по відношенню до кунсткамерної (атракції, музейний досвід, туризм), політичної (виконання пропагандистського замовлення, політтехнології) та медійно-комунікативної теорій (продукування мемів, на які потім чекає серіалізація в рамках культурної індустрії). В цілому, ключовою проблемою ринкової концепції музею (яка стосується багатьох інших установ культурно-креативного сектору) є конвертація культурного капіталу в економічний. Поки що досягти цього вдається лише завдяки зануреності у другий світ, який зараз активно експлуатується. Проте, можна очікувати, що прикладний напрям ринкової теорії музею може набути статусу теорії, коли поступово будуть розкриті механізми експлуатації третього світу для впливу на четвертий. Коли подібно до природничих технологій капіталізуватимуться соціальні. Але для цього необхідно віднайти оптимальну теорію музею як об'єкта, що постає із взаємодії третього й четвертого світів. Тоді ринкова теорія хоч і буде залежною від відповідної музейної теорії, але все ж не буде прикладною, тому що розв'язуватиме цілком нову проблему. Як бачимо, музей може бути першим інститутом, на основі якого буде апробована експлуатація третього світу.

Отже, усі попередні теорії виявилися, в цілому, спростованими. Тож, необхідно було сформулювати теорію, яка б була найкращим з-поміж них наближенням до істини. В рамках цієї теорії мають бути розв'язані дві проблеми. Перша полягає у тому, що далі формалізованої практики фондової та експозиційної роботи, у концептуальному осмисленні технологічних аспектів функціонування музею, науці вдалося просунутися недалеко. Друга виникає в зв'язку з тим, що крім участі у вирішенні певних політичних завдань, а також освітніх та науково-джерельних функцій, не має гіпотез про інші напрями можливого соціально-культурного використання музею. Коротко кажучи, не було достеменно відомо, як ця інституція працює, і як її можна використати, не враховуючи посадових обов'язків та зовнішніх проявів діяльності. Наявних знань достатньо, щоб використовувати наявні музейні інститути, але їх мало для того, щоб підвищити їхню соціально-культурну утилітарність.

Для того, щоб розв'язати першу проблему, необхідно концептуалізувати кураторську роботу, що було попередньо здійснено в рамках авангардної музеології та міркуваннях про уявний музей А.Мальро. В основі кураторських технологій, що є базовими для розуміння музейної роботи в цілому, лежить налагодження конфігурації зіткнення концептуальних каркасів у кожному конкретному репрезентаційному випадку. Проте у музейно-кураторських технологій є спільні риси. Перш за все, мова

йде про зіткнення науки і мистецтва в результаті чого формується їхній своєрідний музейницький симбіоз. По-друге, це мультимедійний характер музейницької діяльності. По-третє, це спрямованість на подолання обмежень, зумовлених предметами і колекцією, конкуруючими науковими програмами, ідеологічно-пропагандистськими маніпуляціями, медійним втіленням, кураторським задумом, наявними знаннями, художньою спадщиною, експериментальною самовпевненістю. В цілому, мова йде про обмеження, спричинені особливостями кожного з чотирьох світів.

В результаті кожен із концептуальних каркасів бере на себе недоліки іншого. Особливо важливо, що текстові обмеження гуманітарної науки приймають на себе візуальні медіуми. Диктат тексту нівелюється завдяки переміні його статусу – в музейній репрезентації він лише ілюструє пам'ятки, а не навпаки. Мистецтво приймає на себе недолік відсталості гуманітарної науки, яка не займається належним чином соціальними технологіями, традиціями та інститутами. Натомість, мистецтво охоче ділиться напрацьованим емпіричним матеріалом. Як і теорія, мистецький твір демонструє віртуальну оболонку для того, аби запропонувати проект реальності (а не банально її відобразити, як подекуди вважається). Імітація реальності, навпаки, віддаляє від неї. В той же час, соціальним технологіям, опредметненим у художніх творах, може бракувати саме наукового критицизму, що полягає у поступовому наближенні до істини. В цілому, науку і мистецтво ріднить методологічна сторона: вони базують на методі проб і помилок і об'єктивуються в ході публічної критики. Гуманітарна наука в музеї, набуваючи форми репрезентації, в чомусь уподібнюється мистецтву, пропонуючи суспільству різноманітні варіанти суспільного розвитку, що мають на меті підготуватися до явних і прихованих викликів. Іншими словами, репрезентація бере на себе помилки суспільства і демонструє імовірні наслідки, спровоковані ними. Музей дає можливість суспільству отримати досвід, в тому числі, болючий, не переживаючи його в реальному житті – інтенсифікувати емпірику.

Переходячи до другої проблеми, що полягала у пошуку шляхів оптимального використання музею, варто зауважити, що важливий поворот у розумінні цього інституту відбувся завдяки авангардній музеології, що бере початок від представників історичного авангардизму й продовжує розвиватися і понині. Не всі визнають цей напрям науковим. Проте, науковість не народжується із наукового стилю письма. Вона виникає тоді, коли пропонуються сміливі та цікаві вирішення наявних соціальних проблем. Авангардисти саме так – руба – поставили питання про майбутнє музею. З їхніх міркувань можна зробити висновок, що музей має зробити поворот від історії до реальності. Цей заклад не повинен бути храмом наукової історії, леліючи її наративи. Навпаки, він має інструменталізувати історію, використовуючи її як емпіричний базис для подолання актуальних соціально-культурних проблем. При цьому, мова йшла про значно більше, ніж пропагандистський супровід певного політичного режиму. Музей, відповідно до авангардного підходу мав стати лабораторією соціальної інженерії, що могла б стосуватися усіх сфер життя. Необхідно звернути увагу на те, що авангардна музеологія містила та, подекуди, і надалі несе у собі несумісні з наукою концепції, які так чи інакше ведуть до утопічної інженерії. Варто підкреслити, що музею, відповідно до його

технологічних особливостей, більш притаманна поелементна соціальна інженерія, що відкидає холізм, і є чутливою до практичного фідбеку.

В рамках авангардної музеології не уточнювалося, які саме соціальні проблеми може долати музей, але основний тренд цього закладу мав бути спрямований на модернізацію суспільства. Ключова проблема дискурсу модернізації полягає у з'ясуванні того, які зміни йдуть на користь суспільству, а які ні. В зв'язку з цим, в науковому обігу циркулює ряд конкуруючих між собою концепцій модернізації. Виходячи із поелементного соціоінженерного підходу, всі вони потребують перевірки емпірикою. Проте механізму такої перевірки немає. Тож, кожна із теорій модернізації, переважно, спирається на підтверджуючі приклади.

Спроби адаптувати модернізаційні теорії до музейної діяльності не дали результатів, тому що дискусія точилася довкола дефініції модернізації. Важливо звернути увагу на те, що музей, щоб сприяти модернізації, не повинен беззастережно слідувати жодній із модернізаційних теорій. Цей інститут має надійний інструментарій для їхньої емпіричної перевірки. Зрештою, музейницькі лабораторні технології можна застосовувати для верифікації будь-яких інновацій суспільного життя. Перевірка інновацій в музеї проходить кілька етапів: звірення із історичним емпіричним базисом, робота над кураторським проектом, що базується на внутрішній критиці, зумовленій зіткненням різнорідних концептуальних каркасів, та винесення втіленого у репрезентації результату цієї роботи на публічний розгляд. Після оприлюднення репрезентації, знову-таки, будуть висловлені критичні зауваження. Публіка в цьому випадку виступає чимось на кшталт фокус-групи. Зрештою, за результатами музейницької роботи, можна винести вердикт щодо інновації: чи її варто впроваджувати, чи, навпаки, сприяти сповільненню розвитку в цьому напрямку. Після цього, можна перейти до обережної суспільної апробації. Проте робота музею на цьому не завершується. Необхідно брати до уваги наслідки впровадження інновації, що дозволяють уточнити її концепцію, здійснивши її повторну перевірку музейницькими засобами.

Виходячи із лабораторної теорії музею, можна висловити міркування про *перспективи* подальших досліджень. Звісно, насамперед, мова йде про всебічну емпіричну перевірку лабораторної теорії. На сьогодні, у діяльності багатьох музеїв, які мають, здебільшого, гібридні стратегії, можна спостерігати деякі елементи лабораторного підходу. Існують також заклади, що, навіть, декларують такий підхід, наприклад, Мистецький Арсенал. Проте емпіричні дані все ж є ще дуже скупими. Тим більше, що музейники раніше не мали ґрунтовних теоретичних підвалин своєї роботи, крім, безплідних дискусій про поняття «модернізація». Тепер, можливо, ситуація зі становленням музеїв із лабораторною стратегією покращиться.

З теоретичного боку, варто звернути увагу на те, що музей може виступити фактором гармонійної взаємодії чотирьох світів. В дослідженні було показано, що третьому світу (науці і мистецтву) загрожує симуляція. Основним критерієм псевдонауки та псевдомистецтва є уникнення або фальсифікація проблеми, що лежить як в основі наукових гіпотез, так і соціальних технологій, вмонтованих у художні твори. Проте визначення критеріїв замало. Необхідно напрацювати механізми подолання цих негативних явищ. Таким чином, було висловлено гіпотезу про те,

що саме музей може виступати надійним фільтром від симуляції третього світу, оскільки музейна репрезентація має резистентність від імітацій.

Існують також проблеми, що стосуються другого та першого світів. Зокрема, мова йде про цілковиту підміну другим світом першого. А також зростанням маніпулятивності у другому, зокрема, за рахунок створення симуляцій першого. Зазначимо, що досить очевидним є те, що музей завжди підтверджує свої положення своїх репрезентацій артефактами першого світу (пам'ятками). Тут нічого особливого немає. Але на основі цієї властивості можна розробляти музейницькі антисимуляційні технології. Проте для того, щоб це могло відбуватися, наукові положення мають вижити у другому світі, котрий вихолощує смисли і використовує критику не для спростування, а навпаки – апологетики. Зрештою, в дослідженні було з'ясовано, що захисну оболонку для наукових положень може створювати мистецтво, насамперед, у вигляді музейних репрезентацій.

Проте саме мистецтво експлуатується такими суперінститутами як політика, бізнес та релігія. Кожен із цих суперінститутів може залучити на свою сторону насильство. Мистецтво також можна розглядати як суперінститут, враховуючи його соціально-перетворюючий потенціал. Проте, кожен із перший трьох суперінститутів може покладатися на насильство. А мистецтво не має надійної інституційної підоснови, розпорошуючись між іншими суспільними установами. Враховуючи наведене, саме музей може створити цю підоснову. Зрештою, завдяки цьому, мистецтво може стати найсильнішим і найпродуктивнішим суперінститутом, змінюючи у кращий бік соціальну реальність, в тому числі, й інші суперінститути, зайнявши по відношенню до них незалежне становище. Крім того, у наукових положень з'являється ще одна захисна оболонка, яку створює музейний інститут. Як наслідок, музей може стати важливим засобом раціоналізації соціального життя. Багато хто вважає, що раціональності забагато і вона, навіть, шкодить соціальному життю. Але саме раціональність призвела до такого значного зсуву у природничих технологіях. Тож, можна очікувати, що вона позитивно вплине і на технології соціальні.

Така досить абстрактна картина, спрямована у майбутнє, звісно, також потребує емпіричної перевірки. Але для цього музеям треба брати за основу лабораторну теорію. Тоді наступні дослідження, врахувавши емпіричні дані, можуть просунутися набагато далі запропонованих міркувань. Звісно, теорія раціоналізації може бути спростована. Як і, взагалі, необхідність раціоналізації суспільства.

До переваг дослідження музею як технології можна віднести те, що вперше в рамках однієї роботи було, фактично, змодельовано процес, який мав би відбуватися у культурології та музеєзнавстві в цілому. Було б непогано, аби дослідницькі напрями утилітарності музею сформулювалися самі собою, дослідники гуртувалися б довкола проблем, висуваючи гіпотези, спростовуючи їх та висуваючи нові. Проте, на жаль, цього не було. Таким чином, автору довелося зробити щось на кшталт перезбірки музеології і частини культурологічного дослідницького поля. Хочеться висловити сподівання, що відтепер, музеологічні дослідження більше нагадуватимуть будівництво собору, ніж зведення частоколів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авангардная музеология / Ред. А.Жиляев. М., 2015. 510 с
2. Агамов-Тупицын В. Музеологическое бессознательное // Художественный журнал. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/74/article/1606 (дата обращения: 03.10.20)
3. Агамов-Тупицын В. Темный музей // Художественный журнал.URL: http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/113 (дата обращения: 03.10.20)
4. Аджемоглу Д., Робінсон Дж. Чому нації занепадають. Походження влади, багатства та бідності. К., 2020. 440 с.
5. Акулич Е.М. Музей как социальный институт // dissercat.com. URL: https://www.dissercat.com/content/muzei-kak-sotsialnyi-institut (дата обращения: 02.12.19)
6. Алешина Т.А. Музей как феномен культуры // dissercat.com. URL: https://www.dissercat.com/content/muzei-kak-fenomen-kultury (дата обращения: 02.12.19)
7. Алмонд Г., Верба С. Гражданская культура: политические установки и демократия в пяти странах мира. М., 2014. 504 с.
8. Альтюссер Л. За Маркса. М., 2006. 392 с.
9. Ананьев В. Г. Зарубежная музеология: интеллектуальные парадигмы и институциональные структуры: автореферат дисс. на соискание ученой степени доктора культурологии // Academia. URL: https://www.academia.edu/39011971/ЗАРУБЕЖНАЯ_МУЗЕОЛОГИЯ_ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ_ПАРАДИГМЫ_И_ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ_СТРУКТУРЫ._Автореферат_диссертации_..._доктора_культурологии (дата обращения: 29.06.20)
10. Ананьев В. Г. Зарубежная музеология: интеллектуальные парадигмы и институциональные структуры: диссертация. СПб.,2018. 385 с. URL: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000491_Disser.pdf (дата обращения: 29.06.20)
11. Ананьев В. Г. История зарубежной музеологии // Academia. URL: https://www.academia.edu/8416263/%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%B7%D0%B0%D1%80%D1%83%D0%B1%D0%B5%D0%B6%D0%BD%D0%BE%D0%B9_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D0%B8_History_of_foreign_museology (дата обращения: 29.06.20)
12. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження і поширення націоналізму. К., 2001. 277 с. // Чтиво. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Anderson_Benedict/Uiavleni_spilnoty.pdf (дата звернення: 18.07.20)
13. Андрухович Ю.І. Розгероєні постаменти // Збруч. URL: https://zbruc.eu/node/98454 (дата звернення: 06.07.20)
14. Антонова И.А. Гибель богов // URL: http://ruspioner.ru/cool/m/single/4950 (дата обращения: 26.12.18)
15. Арватов Б.И. Искусство и классы. Москва, Петроград, 1923. 89 с. // Lib.ru. URL: https://is.gd/ictkvK (дата обращения: 13.07.20)
16. Арватов Б.И. Искусство и производство. М., 1926. 133 с. // Библиотека: книги по архитектуре и строительству Totalarch. URL: http://science.totalarch.com/book/2741.rar (дата обращения: 13.07.20)
17. Артемов А. С. Ни на шлаг от правды // Правда Украины. 6 сентября 1994 года.

18. Артемов О., Жуковський В., Шилін О. Правда – героїчна і трагічна // Демократична Україна. 23 березня 1995 року. С.30–31.

19. Артемов О. С. Храм ратної слави. Цього року виповнилося 20 років Музеєві історії Великої Вітчизняної війни // Голос України. 8 жовтня 1994 року. № 192 (942).

20. Артьомов О. С. Важливий, пам'ятний // Ветеран України. 26 лютого 1997 року.

21. Артьомов О. С. Музей житиме // Урядовий кур'єр. 29 вересня 1994 року.

22. Артьомов О.С., Коваль М.В. Нова експозиція меморіального комплексу «Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941 – 1945 рр.» // Український історичний журнал. 1994. № 6. С. 150–154.

23. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая полытика. М., 2016. Fb2.

24. Ассман А. Забвение истории – одержимость историей. М., 2019. 552 с.

25. Ассман А. Немцам предстоит изобрести себя как нацию заново // Colta. URL: https://www.colta.ru/articles/literature/22582-aleyda-assman-bolshoe-intervyu (дата обращения: 30.03.20)

26. Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой. М., 2016. Doc.

27. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. К., 2016. 438 с.

28. Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М., 2017. Doc.

29. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. 368 с.

30. Атака на музей: о непристойной шумихе вокруг Мемориального комплекса над Днепром / Г. Шупик, Б. Колесник, З. Ананьева, Г. Киреев // Киевский вестник. 9 апреля 1991 года. № 67.

31. Ахметов Р.Л. Донбасс – это символ труда // Олигарх Ахметов призывает к переговорам в Донбассе // Deutsche Welle. URL: https://www.dw.com/ru/%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%B3%D0%B0%D1%80%D1%85-%D0%B0%D1%85%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B2-%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B7%D1%8B%D0%B2%D0%B0%D0%B5%D1%82-%D0%BA-%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BC-%D0%B2-%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D0%B1%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B5/a-17762179 (дата обращения: 08.10.20)

32. Бабин Яр. Музей жахів режисера Хржановського // Історична правда. URL: https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/04/27/157398/ (дата звернення: 20.07.20)

33. Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. М., 1994. 528 с.

34. Балаш А.Н. «Голоса безмолвия» Андре Мальро и проблема подлинности произведения искусства // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 26. С. 19–32.

35. Балаш А.Н. Подлинность произведения искусства в культуре XX-XXI в.: концептуальный и институциональный аспекты: диссертация. СПб., 2018. 319 с.

36. Балашова О. «Ангели»: музейна виставка з підрізаними крилами // Лівий берег. URL: https://lb.ua/culture/2019/09/27/438328_angeli_muzeyna_vistavka_z.html (дата звернення: 01.07.20)

37. Бауман З. Текучая модерность: взгляд из 2011 года: лекция // Гуманитарный портал. URL: https://gtmarket.ru/library/articles/4992 (дата обращения: 18.06.20)

38. Безклубенко С. Д. «Людвиг Фейєрбах…» Ф. Енгельса і кінець «класичної»… псевдомарксистської філософії // Вісник КНУКіМ. Філософія. 2001. Вип. 3. С. 4–33.

39. Безклубенко С.Д. Всезагальна теорія та історія мистецтва. К., 2003. 261 с.

40. Безклубенко С.Д. Модернізм // Мистецтво: терміни та поняття. Т.2. К., 2010. 256 с.

41. Безуглов Д. Воображаемый Мальро // Горький URL: https://gorky.media/reviews/voobrazhaemyj-malro/ (дата обращения: 22.02.17)

42. Белковский о том, кто на самом деле разрешил выпустить украинские войска из Дебальцева, и почему все уйдут, а Путин останется // Дождь. URL: https://tvrain.ru/teleshow/here_and_now/belkovskij_o_tom_kogda_sostoitsja_jalta_2_kto_razreshil_vypustit_ukrainskie_vojska_iz_debaltseva_i_pochemu_vse_ujdut_a_putin_ostanetsja-382157/ (дата обращения: 12.01.21)

43. Белковский, С. А. Интервью [Электронный ресурс] / С. А. Белковский, Л.Рябцева // Эхо Москвы. – Режим доступа : http://echo.msk.ru/programs/personalno/1534116-echo/. – Дата обращения : 17.06.2016.

44. Беньямин. В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Кафедра истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. URL: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm (дата обращения: 26.12.18)

45. Бергсон А. Два источника морали и религии // Электронная библиотека RoyalLib.com. URL: https://royallib.com/read/bergson_anri/dva_istochnika_morali_i_religii.html#0 (Дата обращения: 27.02.2020).

46. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск, 1999. 1408 с.

47. Беркгоф К. «Меморіал «Бабин Яр» може стати певною мірою комплексом розваг»: інтерв'ю / І.Драбок. URL: https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/05/5/157449/ (дата звернення: 20.07.20)

48. Бернейз Э. Пропаганда [Электронный ресурс] // История пропаганды. URL: http://propagandahistory.ru/books/Edvard-Berneys_Propaganda/ (дата обращения: 29.04.18)

49. Бернерс-Ли Т. Социальные сети – угроза будущему Интернета // Хакер. URL: https://xakep.ru/2010/11/22/53987/ (дата обращения: 23.01.21)

50. Бессер Г. Мабуть, я був першою людиною, яка оцифрувала олійне полотно: інтерв'ю / О.Маханець // Korydor. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/howard-besser-otsyfruvannia.html (дата звернення: 20.12.20)

51. Бехтерев В.М. Внушение и его роль в общественной жизни // Psylib. URL: http://psylib.org.ua/books/behtv01/index.htm (дата обращения: 13.06.18)

52. Билаш К. Выживут только метеориты: чему нас учит пожар в Национальном музее Бразилии // lb.ua. URL: https://rus.lb.ua/culture/2018/09/10/407087_vizhivut_meteoriti.html (дата обращения: 14.12.20)

53. Бирюкова М.В. Музей воображаемый vs музей реальный: концепции гипотетических музеев второй половины XX века // Международный журнал исследований культуры. 2016. 3 (24). P. 85-95.

54. Бишоп К. Радикальная музеология или Так ли уж «современны» музеи современного искусства. М., 2014. 96 с.

55. Богатырев Е.А. Музей как социокультурный феномен современного российского мегаполиса // dissercat.com. URL: https://www.dissercat.com/content/muzei-kak-sotsiokulturnyi-fenomen-sovremennogo-rossiiskogo-megapolisa (дата обращения: 05.12.19)

56. Богданов А.А. Вопросы социализма // Библиотека русской и советской классики. URL: https://ruslit.traumlibrary.net/page/bogdanov-voprosy-socialisma.html (дата обращения: 13.07.20)

57. Богданов А.А. О пролетарской культуре // Библиотека русской и советской классики. URL: https://ruslit.traumlibrary.net/book/bogdanov-proletkult/bogdanov-proletkult.html#s009 (дата обращения: 13.07.20)

58. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть // yanko.lib.ru. URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/baudrillard-symv-obmen-i-smert.htm (дата звернення: 23.12.20)

59. Бодрийяр Ж. Экстаз коммуникации // Гуманитарный портал. URL: https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/3091 (дата обращения: 27.06.20)

60. Бодріяр Ж. Мать твою так! // Незалежний культурологічний часопис «Ї». URL: http://www.ji.lviv.ua/n46texts/baudrillard.htm (дата звернення: 10.04.2020).

61. Бодріяр Ж. Симуляція і симулякри. К., 2004. 230 с.

62. Божченко О.А. Музей в формировании исторической памяти // dissercat.com. URL: https://www.dissercat.com/content/muzei-v-formirovanii-istoricheskoi-pamyati (дата обращения: 28.12.19)

63. Бондар А.В. Про Іліаду Гомера // Facebook. URL: https://www.facebook.com/andrij.bondar/posts/10157446859216599 (дата звернення: 31.01.21)

64. Бондарець О.В. Про музеологічну освіту та деякі особливості викладання музеологічних дисциплін // Наукові записки НАУКМА: історія і теорія культури. URL: http://nrpcult.ukma.edu.ua/article/download/153533/153076 (дата звернення: 10.08.20)

65. Бронзовому коню Щорса «загипсовали» ногу // Сегодня. URL: https://kiev.segodnya.ua/kiev/kpeople/bronzovomu-konyu-shchorsa-zagipsovali-nogu-1060436.html (дата звернення: 04.01.20)

66. Бурдье П. Общественное мнение не существует // Социологическое пространство пьера Бурдье. URL: http://bourdieu.name/content/obshhestvennoe-mnenie-ne-sushhestvuet (дата обращения: 27.06.20)

67. Бурдье П. Социология социального пространства. М., 2007. 289 с.

68. Бурдье П. Университетская докса и творчество: против схоластических делений // Социологическое пространство пьера Бурдье. URL: http://bourdieu.name/content/burde-universitetskaja-doksa-i-tvorchestvo-protiv-sholasticheskih-delenij (дата обращения: 27.06.20)

69. Бурдье П. Формы капитала // Социологическое пространство пьера Бурдье. URL: http://bourdieu.name/bourdieu-forms-of-capital (дата обращения: 27.06.20)

70. В Нидерландском государственном музее поменяют «колониальные» названия картин // ZN,UA. URL: https://zn.ua/CULTURE/v-niderlandskom-gosudarstvennom-muzee-pomenyayut-kolonialnye-nazvaniya-kartin-198771_.html (дата звернення: 06.01.21)

71. В'ятрович: Український дім – оптимальне місце для музею Революції Гідності // Укрінформ. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2177381-vatrovic-ukrainskij-dim-optimalne-misce-dla-muzeu-revolucii-gidnosti.html (дата звернення: 20.03.20)

72. Вайдахер Ф. Загальна музеологія. Львів, 2005. 630 с.

73. Варин де Ю. Термин и его значение // Museum. Экомузеи. 1985. № 148. С. 5

74. Василько В. С. Щоденник // Фонди МТМКУ : Ф. «Р», інв. № 10374. 72 арк.

75. Василько-Миляїв В. С. До справи утворення Театрального музею // Нове мистецтво.1926. № 8. С. 4–5.

76. Василько-Миляїв В. С. Початок театрального музею на Україні // Річник Українського театрального музею. К., 1930. С. 193–197.

77. Венедіктова Л. Культура сучасного мистецтва // Soundcloud; Культура всього: подкаст. URL: https://soundcloud.com/kulturavsego/40-larisa-venediktova-kultura-suchasnogo-mistetstva?fbclid=IwAR2KBL_c3zi9bKDhJovuLBpZeC8U5igRwZws4dCZFQiBAXgkQOYStl_0UO8 (дата звернення: 25.06.20)

78. Вечерський В.В. Чи може бути гостинний двір у Києві пам'яткою архітектури? // Праці Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень. – Вип. 9. – К., 2014. – С. 337–347 // Український державний інститут культурної спадщини. URL: http://spadshina.org.ua/wp-content/uploads/zbirnyk/praci_9_part_2.pdf (дата звернення: 04.01.20)
79. Видокле А., Жиляев А. Музеи должны быть перевезены на кладбища: беседа // Colta. URL: https://www.colta.ru/articles/art/11433-muzei-dolzhny-byt-perevezeny-na-kladbischa (дата обращения: 08.10.20)
80. Виклики капіталізму платформ. Персональні дані, конфіденційність, монополізація і цензура в Інтернеті / В.Атанасов, Бабинська Н., Гудима В., Путилов І. // ISSUU. URL: https://issuu.com/maria.boiko.designer/docs/vyklyky-kapitalizmu-platform-spread (дата звернення: 25.06.20)
81. Винайдення традиції / За ред. Е.Гобсбаума і Т.Рейнджера. К., 2010. 449 с.
82. Виставка «Лялька на кону» // What.in.ua. URL: http://what.in.ua/page/vistavka-ljalka-na-konu (дата звернення: 01.20.21)
83. Виставка «Михайло Лисенко: лабораторія творчості» // Київська МАН. URL: https://kman.org.ua/ua/vystavka-myhajlo-lysenko-laboratoriya-tvorchosti/ (дата звернення: 04.01.20)
84. Виставка Євгенії Бєлорусець «Перемоги Переможених» (17.08 -04.09, Київ) // Facebook. URL: https://www.facebook.com/events/312896055726221/?active_tab=discussion (дата звернення: 08.10.20)
85. Виставки 2016 р // Національний музей історії України у Другій світовій війні. URL: https://www.warmuseum.kiev.ua/_ua/expositions/past_exhibitions/2016/ (дата звернення: 17.01.21)
86. Виступ Голови Верховної Ради Української РСР Л. М. Кравчука перед ветеранами Великої Вітчизняної війни на відкритті реліквійної виставки «Героїчна оборона Києва» у Меморіальному комплексі «Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941 – 1945 років» 20 серпня 1991 року // Голос України. 22 серпня 1991 року. № 162.
87. Відбиток. Українська друкована графіка XX–XXI ст. // Мистецький Арсенал. URL: https://artarsenal.in.ua/uk/vystavka/vidbytok-ukrayinska-drukovana-grafika-hh-hhi-stolit/ (дата звернення: 09.09.20)
88. Відділ історії України періоду Другої світової війни / О. Є. Лисенко, Н. М. Руденко // Інститут історії України Національної академії наук України. URL: http://web.archive.org/web/20121016124850/http://www.history.org.ua/?index_str=v_iiwar&org=inst (дата звернення: 14.02.21)
89. Відкритий лист Прем'єр-міністру України добродію В. П. Фокіну [щодо приміщення для Музею І.Гончара] / Ю. Гнаткевич, О. Кулик, М. Нестерук, В. Хитрук // Культура і життя. 31 серпня 1991. № 35.
90. Візуальна культура в контексті феномена гіперреальності // Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. URL: https://www.facebook.com/events/778382759171480/ (дата звернення: 26.12.18)
91. Возвращение Маурицио Каттелана и новая икона современного искусства // Blueprint. URL: https://theblueprint.ru/culture/art/art-sobitiya-2019 (дата обращения: 24.01.21)
92. Восленский М.С. Номенклатура. Господствующий класс Советского Союза. М., 1991. 624 с.
93. Восьмое чудо света? Нет, святотатство – считает учёный-архитектор / Н. С. Коломиец // Вечерний Киев. 14 декабря 1990 года.

94. Встановлення ЛГБТ-прапора на «Батьківщину-мати»: музей розкритикував перфоманс // Бабель. URL: https://babel.ua/news/45832-vstanovlennya-lgbt-prapora-na-batkivshchinu-mati-muzey-rozkritikuvav-perfomans (дата звернення: 04.01.20)

95. Гайдай, О. Ю. Радянська спадщина в політиці пам'яті та свідомості населення України 1991 – 2014 рр. (на матеріалах Вінницької, Житомирської, Черкаської та Полтавської областей) : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук [2015] // Інститут історії України НАН України. URL: http://resource.history.org.ua/item/10543 (дата звернення: 08.02.21)

96. Галушко К.Ю. У пошуку common sense: до дискусії з приводу національного ґранд-наративу // Historians. URL: http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/822-kyrylo-halushko-u-poshuku-common-sense-do-dyskusii-z-pryvodu-natsionalnoho-grand-naratyvu (дата звернення: 21.03.20)

97. Гваттари Ф., Делёз Ж. Ризома. Файл. PDF. 4,52 мб.

98. Гельман М. Я – гуманитарный инженер: інтерв'ю // Platforma. URL: https://platfor.ma/magazine/text-sq/re-invent/gelman-marat/ (дата обращения: 29.04.18)

99. Герасименко Е.Е.Музей в институционализации социальной памяти // Человек и наука. URL: http://cheloveknauka.com/muzey-v-institutsionalizatsii-sotsialnoy-pamyati (дата обращения: 28.12.19)

100. Герман Є. С. Кураторська практика в сучасному мистецтві. Світовий досвід та український контекст : Дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства за спец. 17.00.05 – образотворче мистецтво. К., 2016. 309 с.

101. Гилен П. «Будьте ленивыми и не выдавайте все свои мысли разом»: социолог Паскаль Гилен о стратегиях поведения для креативного класса : интервью // Теории и практики. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/9182-arbeit-macht-art (Дата обращения: 24.02.2020)

102. Гилен П. Музеехронотопы: репрезентация прошлого в музеях // Художественный журналю URL : http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/556 (Дата звернення: 068.02.2020).

103. Гірц К. Інтерпретація культур. К., 2001. 546 с. // Чтиво. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Clifford_Geertz/Interpretatsiia_kultur.pdf? (дата звернення: 28.08.20)

104. Годин С. Мощная культура даров / Незаменимый // Библиотека электронной литературы. URL: https://litresp.com/chitat/ru/%D0%93/godin-set/nezamenimij/7 (дата обращения: 02.08.20)

105. Голоса воображаемого музея Андре Мальро // Государственный музеи изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. URL: http://www.arts-museum.ru/events/archive/2016/malraux/ (дата звернення: 08.02.21)

106. Горбулін В.П. Хроніки передбачень: 2006-2017 // Національний інститут стратегічних досліджень: старий сайт. URL: http://old2.niss.gov.ua/content/articles/files/fragmentu-48aa3.pdf (дата звернення: 12.08.20)

107. Гранж С. Музеї – це посередники між сучасним і минулим: звіт про публічну лекцію / Н.Міняйло // Gazeta.ua. URL: https://gazeta.ua/articles/history/_muzeyi-ce-poseredniki-mizh-suchasnim-i-minulim/653234 (дата звернення: 08.02.21)

108. Гранж С. Чекаючи на музей Майдану, слід працювати з людським болеем / С. Гранж, Є.Олійник : інтерв'ю. URL: http://www.radiosvoboda.org/content/article/27316402.html (дата звернення: 08.02.21)

109. Грачева У.С. Музей как поле социокультурной коммуникации // Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю. А. URL: http://www.sstu.ru/files/aspirantura/Gracheva-251110.doc (дата обращения: 27.09.20)

110. Гринуэй П. Кино умерло, да здравствует…// Mk.ua. URL: https://mk.mk.ua/rubric/articles/2012/07/21/07675/?fbclid=IwAR0eMEAD-xSUskdHeAr7Mq80kVm5O1pZPJNdEI-5ePJWH7OxzUC2SWQO-p4 (дата обращения: 05.01.20)

111. Гринуэй П. Никто из нас еще не видел настоящего кино // Platforma. URL: https://cineschool.platfor.ma/piter-grinuei/ (дата обращения: 05.01.20)

112. Гринько И.А., Шевцова А.А. «Для музеев есть табу»: запретительные практики в культуре российских музеев // Вестник антропологии. 2020, №4 (52). С.125-136 // Academia. URL: https://tinyurl.com/ycafmmdq (дата обращения: 22.12.20)

113. Гриценко О. А. Пам’ять місцевого виробництва. К., 2014. 352 с.

114. Гриценко О. А. Президенти і пам’ять. Політика пам’яті президентів України (1994–2014): підґрунтя, послання, реалізація, результати. К., 2017. 1136 с.

115. Гриценко О. А. Хроніка боротьби з національною пам’яттю (про статтю Г.Касьянова). Частина 1 // Historians. URL: http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/1790-oleksandr-hrytsenko-khronika-borotby-z-natsionalnoiu-pam-iattiu-pro-stattiu-h-kasianova-chastyna-1 (дата звернення: 20.03.20)

116. Гриценко О. А. Хроніка боротьби з національною пам’яттю (про статтю Г.Касьянова). Частина 2 // Historians. URL: http://www.historians.in.ua/index.php/en/istoriya-i-pamyat-vazhki-pitannya/1812-oleksandr-hrytsenko-pro-derzhavu-ta-mediinykiv-rytualy-ta-innovatsii-pro-heroia-ukrainy-shapiro-shyriannia-yanukovycha-ta-vizii-yushchenka (дата звернення: 20.03.20)

117. Гриценко О.А. Декомунізація в Україні як державна політика і як соціокультурне явище. К., 2019. 320 с.

118. Гриценко О.А. Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування // Інститут культурології НАМУ. URL: https://icr.org.ua/wp-content/uploads/2020/06/Book_2019_Grytsenko_Kulturny_prostir_i_nacionalna_cultura.pdf (дата звернення: 12.07.20)

119. Гриценко О.А. Своя мудрість. Національні міфології та «громадянська релігія» в Україні. К., 1998. 184 с.

120. Гройс Б. Жиляев А. В сущности, современное искусство является теологией музея : беседа // Colta. URL: https://www.colta.ru/articles/art/10713-boris-groys-v-suschnosti-sovremennoe-iskusstvo-yavlyaetsya-teologiey-muzeya (дата обращения: 25.06.20)

121. Гройс Б. Политика самодизайна // Хж. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/14/article/186 (дата обращения: 25.06.20)

122. Громенко С.В. То чи треба скидати пам’ятник Колумбу? // Gazeta.ua. URL: https://gazeta.ua/articles/poglyad/_to-chi-treba-skidati-pamyatnik-kolumbu/973485 (дата звернення: 14.07.20)

123. Грусман В.М. Становление и развитие социально-культурных функций российских музеев // dissercat.com. URL: https://www.dissercat.com/content/stanovlenie-i-razvitie-sotsialno-kulturnykh-funktsii-rossiiskikh-muzeev (дата обращения: 02.12.19)

124. Гудімов П.В. Концептуалізація кураторських методів П. Гудімова (професійно-академічне інтерв’ю) / С.Б.Руденко // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музеєзнавство і пам’яткознавство. 2019. № 1. С. 37–49.

125. Ґілен П. Креативні райони, креативні кластери, коворкінги – це все штучні формування : інтерв'ю // LB.ua. URL: https://ukr.lb.ua/culture/2019/12/14/444816_paskal_gilen_kreativni_rayoni.html (Дата звернення : 06.02.2020).

126. Ґілен П. Креативність та інші фундаменталізми. Харків, 2019. 112 с.

127. Дакатос И. История науки и ее рациональные реконструкции // Структура научных революций / Т.Кун, И.Лакатос, К.Поппер; Сост. В.Ю.Кузнецов. М., 2003. С. 455–524

128. Де кураторство / К. Носко, В. Лук'янець. Харків, 2017. 256 с.

129. Дейвіс Н. Європа: Історія. К., 2006. 1464 с.

130. Декомунізація: що і чому перейменувати й демонтувати / В. М. В'ятрович, А. В. Шпак, В. С. Тиліщак та ін. // Український інститут національної пам'яті. URL: http://www.memory.gov.ua/sites/default/files/decomunizaciya-r.pdf. (дата звернення: 08.02.21)

131. Декомунізували національний музей історії великої вітчизняної війни // Український інститут національної пам'яті. URL: https://old.uinp.gov.ua/news/dekomunizuvali-natsionalnii-muzei-istorii-velikoi-vitchiznyanoi-viini (дата звернення: 05.01.21)

132. Деникин А.И. Старая армия // Милитера. Военная литература. URL: http://militera.lib.ru/memo/russian/denikin_ai4/03.html (дата обращения: 11.08.20)

133. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОУН-УПА – Информационно-справочные материалы // МИД РФ. URL: https://idd.mid.ru/-/deatel-nost-oun-upa?redirect=https%3A%2F%2Fidd.mid.ru%3A443%2Fsearch%3Fp_p_id%3D3%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dmaximized%26p_p_mode%3Dview%26_3_groupId%3D23403248%26_3_keywords%3D%25D0%25BE%25D1%2583%25D0%25BD%2B%25D1%2583%25D0%25BF%25D0%25B0%26_3_struts_action%3D%252Fsearch%252Fsearch&inheritRedirect=true (дата обращения: 16.01.21)

134. Джордж Э. Справочник куратора: музеи, галереи, независимые пространства. М., 2017. 352 с.

135. Директор Ермітажу М.Б. Піотровський про автентичність // Tass.ru. URL: https://tass.ru/spb-news/1267546 (від 19.03.19 заблоковано для українських користувачів Інтернету)

136. Діяльність музеїв // Державна служба сатистики Украіи. URL: http://www.ukrstat.gov.ua/metaopus/2018/1_09_00_01_2018.htm (дата звернення: 28.06.20)

137. Договір гідності заради сталого розвитку / Несторівська група // Slideshare. URL: https://www.slideshare.net/pavlofedkiv/ss-65158016 (дата звернення: 07.02.21)

138. Докінз Р. Егоїстичний ген. Харків, 2020. 544 с.

139. Долак Я. Вещь в музее. Музейная коллекция как структура // КиберЛенинка. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vesch-v-muzee-muzeynaya-kollektsiya-kak-struktura/viewer (дата обращения: 05.06.20)

140. Донбас і Мирні: найбільше допомоги мирним жителям Донбасу надає Штаб Ріната Ахметова // Фонд Ріната Ахметова. URL: https://akhmetovfoundation.org/news/donbas-i-myrni-naybilshe-dopomogy-myrnym-zhytelyam-donbasu-nadae-shtab-rinata-ahmetova

141. Дробович А.Э. Память о травматичном прошлом: проблемы ответственности и идентичности // Youtube; Яна Рожнятовская. URL: https://www.youtube.com/watch?v=iT0bdi6td64 (дата обращения: 05.08.20)

142. Друкер П. Задачи менеджмента в XXI веке // Парктический менеджмент качества. URL: https://pqm-online.com/assets/files/lib/books/druker1.pdf (дата обращения: 31.10.20)

143. Експертна зустріч щодо заснування в Україні Музею сучасного мистецтва // Youtube; Міністерство культури та інформаційної політики. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xgbdZu_twks (дата звернення: 01.07.20)

144. Експертна зустріч щодо заснування в Україні Музею сучасного мистецтва // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xgbdZu_twks (дата звернення: 20.03.20)

145. Енеїда : віртуальний тур. URL : https://yagallery.com/exhibitions/proekt-eneyida-2 (date of access: 02.06.19) 9. Замок Свірж: Генеза. URL : https://yagallery.com/exhibitions/zamok-svirzh-geneza (date of access: 02.06.19)

146. Ефиц А. Говорить и показывать: к истории музейного этикетажа // АРТГИД. URL: https://artguide.com/posts/2102?fbclid=IwAR1tWk0jsRpQ7TVD80fAXy6l6KMdL1bhmzFjF5bf9u79GP_rh5ZucVEO_Os (дата обращения: 09.11.20)

147. Живкова О. Про спокуси Ієроніма Босха та експертизу витворів мистецтва // Youtube; UKRLIFE.TV. URL: https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR0c9jNiLtfnU7yyo3DNsbOtDNQDqTJn4rYLvcgvpCbT7AgoZ6ULtS_XBno&v=MKlQ9lGN0Y4&feature=youtu.be (дата звернення: 22.12.20)

148. Жукова О.В. Сучасні практики ревіталізації пам'яток палацово-паркової архітектури (на прикладі палацу Лянцкоронських-Урбанських XIX – поч. XX ст. в с. Тартаків Львівської обл.) // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музеєзнавство і пам'яткознавство. 2019. № 2. С. 37–49 // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музеєзнавство і пам'яткознавство. URL: http://museum-monument.knukim.edu.ua/article/download/188464/188585 (дата звернення: 21.10.20)

149. Жуковский В. Музей расширяет профиль // Пограничник Украины.18 апреля 1992.

150. Жуковський В. Будівничий музейної справи // Ветеран України. 7 травня 1998 року.

151. З приводу «декомунізації» Музею історії Великої Вітчизняної війни у Києві // Музейний простір. Музеї України та світу. URL: http://web.archive.org/web/20161213153607/http://prostir.museum/ua/post/35530 (дата звернення: 05.01.21)

152. Заїка А. Створення УЦНК «Музей Івана Гончара» (1991 – 2004) // Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара». URL: http://honchar.org.ua/p/istoriya-stvorennya-utsnk-muzej-ivana-honchara-1993-2004/ (дата звернення: 14.02.21)

153. Закон України «Про засудження комуністичного на націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» // Верховна Рада України. URL: http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/317-19 (дата звернення: 08.02.21)

154. Закон України «Про охорону культурної спадщини» // Верховна Рада України. URL: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1805-14 (дата звернення: 08.02.21)

155. Закон України «Про правовий статус та вшанування пам'яті борців за незалежність України у XX столітті» // Верховна Рада України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/314-19#Text (дата звернення: 08.02.21)

156. Затворник Феофан. Устав преподобного Венедикта // Древние иноческие уставы. URL : https://azbyka.ru/otechnik/Feofan_Zatvornik/drevnie-inocheskie-ustavy/ (дата обращения: 24.12.17)

157. Захарченко И.Н. Воображаемый музей Мальро в пространстве современной культуры // Мир музея. 2008. № 4. С. 32-35.

158. Захарченко И.Н. Воображаемый музей: А. Мальро о судьбах искусства в современной культуре // Вопросы культурологи. № 10. 2008. С. 59–62.

159. Зерній Ю. О. Державна політика пам'яті як чинник утвердження української національної ідентичності: Автореферат. // НБУВ. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=ARD&P21DBN=ARD&Z21ID=&Im

age_file_name=DOC/2009/09zyouni.zip&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1 (дата звернення: 28.12.20)

160. Зиновьева Ю.В. Взаимодействие музея и общества как социокультурная проблема // dissercat.com. URL: https://www.dissercat.com/content/vzaimodeistvie-muzeya-i-obshchestva-kak-sotsiokulturnaya-problema (дата обращения: 02.12.19)

161. Злобіна Т. Переживати гуманізм. Знову і знову // Korydor. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/perezhivaty-gumanizm-znovu-i-znovu.html (дата звернення: 03.10.20)

162. Зотова Н. Выставка, сделанная из страданий // Colta. URL: https://www.colta.ru/articles/society/6969-vystavka-sdelannaya-iz-stradaniy#ad-image-0 (дата обращения: 17.01.21)

163. Зубар М.В. Польське музейництво: перехід до вищої ліги // Culture.pl. URL: https://culture.pl/ru/article/polske-muzeynictvo-perehid-do-vishchoyi-ligi (дата звернення: 28.06.20)

164. Зубар М.В. Функції та завдання трансформації музею як культурної інституції в умовах сьогодення // Праці Центру пам'яткознавства. 2017. № 31. С. 44–49.

165. Иванова Ю.В. Статус музея в современной культуре // dissercat.com. URL: https://www.dissercat.com/content/status-muzeya-v-sovremennoi-kulture (дата обращения: 05.12.19)

166. Идеи против вещей: Арсений Жиляев об экспозиции в советском авангарде // T&P. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/8463-the-vulgar-freedom-of-museum-work (дата обращения: 18.06.18)

167. Илья Хржановский: об Абрамовиче, Тесаке и Курентзисе // Youtube; Ксения Собчак. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8XIKqsQcsvA (дата звернення: 05.08.20)

168. Именнова Л.С. Музей в социокультурной системе общества: миссия, тенденции, перспективы // Человек и наука. URL: http://cheloveknauka.com/muzey-v-sotsiokulturnoy-sisteme-obschestva (дата обращения: 02.12.19)

169. Инглхарт Р., Вельцель К. Модернизация, культурные изменения и демократия: Последовательность человеческого развития. М., 2011. 464 с. // Высшая школа экономики. URL: https://www.hse.ru/data/2012/02/24/1266136909/inglehart_welzel.pdf (дата обращения: 07.02.21)

170. Историк Георгий Касьянов: Украинский институт национальной памяти должен быть ликвидирован // КП в Украине. URL: https://kp.ua/politics/681142-ystoryk-heorhyi-kasianov-ukraynskyi-ynstytut-natsyonalnoi-pamiaty-dolzhen-byt-lykvydyrovan?fbclid=IwAR1uGeCBT72roLZ9GzVKyztUkSZecicpfTnZlKMb_QL2Xn-TFxTvUB5rxxE (дата обращения: 13.11.2020)

171. История красоты / Под ред. У.Эко. М // Флибуста. URL: http://flibusta.site/b/124905/read (дата обращения: 02.02.21)

172. История уродства / Под ред. У.Эко. М., 2007. 456 с.

173. Ідентичність. За завісою неозначеності // Національний художній музей України. URL: http://namu.kiev.ua/ua/exhibitions/bills/view.html&eid=250 (дата звернення: 08.02.21)

174. Ідентичність. За завісою неозначеності. Виставка сучасного мистецтва Північно-Балтійських країн та України. 19.03.16–22.05.16 / Національний художній музей України. 64 с.

175. Індутний В.В., Походяща О.Б. Між оригіналом і копією // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: Збірник наукових праць міжнародної науково-практичної конференції 07-08 червня 2018 р. Київ, Україна. К., 2018 С. 108 – 115.

176. Інструкція з організації обліку музейних предметів / Наказ Міністерства культури України від 21.07.2016 № 580 // Верховна Рада України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1129-16#Text (дата звернення: 02.02.21)

177. Іщук О.С. Цікава знахідка в фондах Національного музею історії України. Прапор ОУН середини 1940-х років // Українське геральдичне товариство. URL: http://uht.org.ua/forum/viewtopic.php?f=59&t=3962 (11.01.21)

178. Йолер В. Що приховують чорні ящики Facebook? // Facebook; Центр соціальних і трудових досліджень, PinchukArtCentre. URL: https://www.facebook.com/events/336934213721839/ (дата звернення: 25.06.20)

179. Кадан Н. Воскрешая мертвых, возвращаясь в историю. К вопросу о постсоветском музее // Художественный журнал. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/117 (дата обращения: 17.10.20)

180. Кадан Н. На месте истории // Художественный журнал. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1566 (дата обращения: 08.10.20)

181. Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2001. 224 с.

182. Калугина, Т. П. Истоки культурно-коммуникативной функции экспозиции художественного музея // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. – М. – 1989. – С.72–82.

183. Карпов В.В. Виставка «Український Схід» // Facebook. URL: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1844104399197502&id=100007938789658&sfnsn=mo (дата звернення: 17.01.21)

184. Карпов В.В. Державна політика у сфері надання послуг з експертизи культурних цінностей // Academia. URL: https://www.academia.edu/33054179/Державна_політика_у_сфері_надання_послуг_з_експертизи_культурних_цінностей (дата звернення: 14.02.21)

185. Карпов В.В. Історичні витоки української військової символіки та її розвиток в Незалежній Україні: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук // Academia. URL: https://www.academia.edu/29216145/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B5%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82_%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D1%97_%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%97 (дата звернення: 15.08.20)

186. Касьянов Г. В. Danse macabre : голод 1932 – 1933 років у політиці, масовій свідомості та історіографії (1980-ті – поч. 2000-х). К., 2010. 271 с.

187. Касьянов Г. В. Donbas Studies: Past Continuous. Історична політика 1980 – 2000-х рр. // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rI8kh-d7Rx0 (дата звернення: 23.03.20)

188. Касьянов Г. В. Past Continous: Історична політика в Україні, 1980-х – 2000-х: Україна та сусіди. К., 2018. 416 с.

189. Касьянов Г. В. Past continuous : Історична політика в Україні, 1980-ті – 2000-і: лекція // YouTube; Інститут Кеннана: URL : https://www.youtube.com/watch?v=RSBMT520-Dc (дата звернення: 14.02.21)

190. Касьянов Г. В. Без декоммунизации и УПА. Что принесет смена главы Украинского института национальной памяти // Московский центр Карнеги. URL: https://carnegie.ru/commentary/79965 (дата обращения: 21.03.20)

191. Касьянов Г. В. Историческая политика и «мемориальные» законы в Украине: начало XXI века // Историческая экспертиза. URL: http://istorex.ru/page/kasyanov_gv_

istoricheskaya_politika_i_memorialnie_zakoni_v_ukraine_nachalo_xxi_v (дата звернення: 14.02.21)

192. Касьянов Г. В. К десятилетию Украинского института национальной памяти [Электронный ресурс] / Г. В. Касьянов // Historians : Веб-сайт .– Режим доступа : http://historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/1755-georgij-kas-yanov-k-desyatiletiyu-ukrainskogo-instituta-natsional-noj-pamyati-2006-2016. – Дата публикации : 14.01.16. – Дата обращения : 13.11.16.

193. Касьянов Г. В. Украина 1991 – 2007: очерки новейшей истории. К., 2008. 480 с.

194. Касьянов Г. В., Толочко О. П. Національні історії та сучасна історіографія: виклики й небезпеки при написанні нової Історії України // Historians. URL: http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/806-heorhii-kasianov-oleksii-tolochko-natsionalni-istoriyi-ta-suchasna-istoriohrafiya-vyklyky-y-nebezpeky-pry-napysanni-novoyi-istoriyi-ukrayiny (дата звернення: 20.03.20)

195. Катернога М. Украинский Государственный музей истории Великой Отечественной войны 1941 – 1945 годов // Архитектура СССР. 1982. № 6. С. 10–12.

196. Каулен М. Е. Идеи Николая Федорова в современном мире // Музей. 2010. № 6. С. 14–25.

197. Квебекская декларация. // Museum. Экомузеи. 1985. № 148. С. 21.

198. Керськи Б. ЄЦС не лише музей і туристичний об'єкт, а й осередок, де представлені голоси багатьох інших країн, зокрема України // Музейний простір. URL: http://web.archive.org/web/20150709183958/http://prostir.museum/ua/post/35227 (дата звернення: 05.01.21)

199. Керськи Б. Як музеї допомагають поширювати ідеї свободи – приклад Європейського Центру Солідарності у Гданську // Hromadske. URL: https://www.youtube.com/watch?v=90ev4BMx_ZE (дата звернення: 25.06.20)

200. Київську Інфанту написав не Веласкес: як музей Ханенків це дослідив // Українське радіо. URL: http://www.nrcu.gov.ua/news.html?newsID=91166 (дата звернення: 22.12.20)

201. Кинард Д. Музей как ускоритель общественного прогресса // Museum. Экомузеи. 1985. № 148. С. 37-43

202. Киридон А.М. Музеї як інститути пам'яті // Україна – Європа – Світ. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Ues_2015_16(1)__23.pdf (дата звернення: 27.06.20)

203. Кмитівський музей образотворчого мистецтва імені Й. Д. Буханчука // Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9_%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%B0_%D1%96%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%96_%D0%99._%D0%94._%D0%91%D1%83%D1%85%D0%B0%D0%BD%D1%87%D1%83%D0%BA%D0%B0 (дата звернення: 20.03.20)

204. Коваль М. В. Друга світова війна і Україна (1939 – 1945) : Історіософські нотатки / М. В. Коваль ; С. В. Кульчицький – гол. ред., О. І. Ганжа – від. секр., О. І. Гуржій та ін. К., 1999. 75 с.

205. Коваль М. В. Україна в Другій світовій і Великій Вітчизняній війнах (1939–1945 рр.). К., 1999. 336 с. (Україна крізь віки : у 15 т. Т. 12).

206. Коваль М. В. Україна у Другій світовій і Великій Вітчизняній війнах (1939-1945 рр.) : Спроба сучасного концептуального бачення / Гол. ред. С. В. Кульчицький та ін. ; Інститут історії НАН України. К., 1994. 58 с.

207. Ковальчук Г.І. // Google Scholar. URL: https://scholar.google.com.ua/citations?user=6SNM8OgAAAAJ&hl=ru (дата звернення: 20.12.20)

208. Ковальчук І. П. Козлов Василь Андрійович // Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=7877 (дата звернення: 14.02.21)

209. Ковтун Е.Ф. Институт художественной культуры государственный (Гинхук) // knowledge.su. URL: http://knowledge.su/i/institut-khudozhestvennoy-kultury-gosudarstvennyy- (дата обращения: 21.06.18)

210. Козленко І. Як Довженко-Центр опинився на межі банкрутства – інтерв'ю з гендиректором: інтерв'ю / В.Головко // Громадське. URL: https://hromadske.ua/posts/yak-dovzhenko-centr-opinivsya-na-mezhi-bankrutstva-intervyu-z-gendirektorom (дата звернення: 04.02.21)

211. Козленко І., Бадьйор Д. Рік Хржановського у Меморіалі Бабиного Яру. Хроніки // Лівий берег. URL: https://lb.ua/culture/2020/05/21/458037_rik_hrzhanovskogo_memoriali.html (дата звернення: 20.07.20)

212. Козлов В. А. Реліквії відваги і честі. Розповідь директора Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941 – 1945 років // Прапор Перемоги. 4 травня 1990 року. С. 3.

213. Козлов В. А. Меморіал Слави над Дніпром. Музей Великої Вітчизняної війни розширює свій профіль / В.А. Козлов, В. Жуковський // Демократична Україна. 7 травня 1992.

214. Козлова П. Голоса воображаемого музея Андре Мальро: как понять важную выставку зимы [Электронный ресурс] / П. Козлова // Buro 24/7. – Режим доступа. – https://www.buro247.ru/culture/arts/andre-malro-i-ego-voobrazhaemyy-muzey.html. – Загл. с экрана. – Дата обращения: 22.02.17.

215. Кольбер Ф., Нантель Ж., Білодо С., Річ Дж. Д. Маркетинг у сфері культури та мистецтв. Львів, 2004. 238 с.

216. Конаре А.У. Программа экомузея Сахеля // Museum. Экомузеи. 1985. № 148. С. 50–56

217. Концепція комплексного розвитку (меморіалізації) Бабиного Яру з розширенням меж Національного історико-меморіального заповідника «Бабин Яр» / Інститут історії НАН України // history.org.ua. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?C21COM=2&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&Image_file_name=book/0014254.pdf&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1 (дата звернення: 20.07.20)

218. Концепція та програми викладання історії України в школі (проект) / упоряд. та ред. Н.М.Яковенко, Л.А Ведмідь // Україна модерна. URL: http://uamoderna.com/images/urok-istorii/Concept%20of%20history%20for%20schools_project_.(1).pdf

219. Корбюзьє Ле. Архитектура ХХ века. М., 1977. 305 с.

220. Корчинський Д.О. Про пам'ятник Щорсу // Facebook. URL: https://www.facebook.com/korchynskyi/posts/914818881916978 (дата звернення: 04.01.20)

221. Корчинський Д.О. Ще раз про наболіле // Facebook. URL: https://www.facebook.com/DmytroKorchynskyi/posts/2847516745378134?comment_id=2854314888031653 (дата звернення: 04.01.20)

222. Котлер Н., Котлер Ф., Котлер В. Музейний маркетинг і стратегія. К., 2010. 528 с.

223. Кох Р. Жизнь про принципу 80/20. Файл. Pdf. 595 кб.

224. Кох Р. Законы силы в бизнесе // Royallib. URL: https://royallib.com/book/koh_richard/zakoni_sili_v_biznese.html (дата обращения: 27.06.20)

225. Кох Р. Суперсвязи // Klex.ru – архив книг. URL: http://www.klex.ru/c7o (дата звернення: 30.09.18)

226. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003. 318 с.

227. Крус-Раимрес А. «Музей родного края»: извращение идеи // Museum. Экомузеи. 1985. № 148. С. 62–63

228. Кузовков І Республіканська виставка про партизанський рух // Київська правда. 30 квітня 1946.

229. Кузовков І., Дуб І. Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників : Республіканська виставка: Довідник /За ред. Л. Кизя. К., 1947. 98 с.

230. Кузьмин Д. Против какого исключения // Colta. URL: https://www.colta.ru/articles/literature/24942-pismo-150-harpers-magazine-dmitriy-kuzmin (дата обращения: 20.07.20)

231. Куклинова И.А. А. Мальро и Б. Делош: взгляд на природу художественного музея // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. Т. 212. Музей в мире культуры. Мир культуры в музее. С. 56–66.

232. Куклинова И.А. Интерпретация феномена художественного музея франкоязычными мыслителями XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 4 (42): в 2-х ч. Ч. II. С. 115-119.

233. Куклинова И.А. Концепция воображаемого музея в трудах Розалинды Краусс // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 25. С. 156–163.

234. Куклинова И.А. Новая музеология в трудах современных исследователей // Российское музееведение. URL: http://museumstudy.ru/wp-content/uploads/2017/11/Kuklinova.pdf (дата звернення: 30.09.18)

235. Кулешов С.Г. Документальні джерела наукової інформації. Поняття, типологія, історія, типологічні схеми. К., 1995. 192 с.

236. Культурний ландшафт Баміанської долини. Баміанські статуї Будди // Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BC%D1%96%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%96_%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%97_%D0%91%D1%83%D0%B4%D0%B4%D0%B8 (дата звернення: 14.02.21)

237. Культурні практики і культурна політика. Актуальні питання соціокультурної модернізації в Україні : Аналітична доповідь / А.Єрмолаєв, О.Левцун, О.Мельничук, В.Щербина. К., 2012. 163 с. // Academia. Oxana Melnychuk. URL: https://www.academia.edu/41421882/ (Дата звернення: 29.05.20)

238. Кульчицький С. В. Історія і час. Роздуми історика // Український історичний журнал. 1992. № 4. 3–10.

239. Курдюкова Д. Мой воображаемый друг. Возвращение Андре Мальро в Пушкинский музей // Lenta.ru. URL: https://lenta.ru/articles/2016/12/08/malraux/ (дата обращения: 14.02.21)

240. Куромія Г. Свобода і терор у Донбасі. Українсько-російське прикордоння, 1870-1990-ті роки. К., 2002. 512 с. М., 2004.

241. Лакатос И. Фальсификация и методология научно-исследовательских программ // Структура научных революций / Т.Кун, И.Лакатос, К.Поппер; Сост. В.Ю.Кузнецов. М., 2003. С.269–453

242. Ланглуа Ш.-В., Сеньобос Ш. Введение в изучение истории. М., 2004. 305 с.

243. Лаптева М.А. Музей как социальный институт. Красноярск, 2010. 132 с.

244. Лаптева М.А. Музей как социальный институт: социально-философский анализ // dissercat.com. URL: https://www.dissercat.com/content/muzei-kak-sotsialnyi-institut-sotsialno-filosofskii-analiz (дата обращения: 02.12.19)

245. Латур Б. Антрополог посещает лабораторию // Cyberleninka. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/laboratornaya-zhizn-konstruirovanie-nauchnyh-faktov-glava-2-antropolog-poseschaet-laboratoriyu-perevod-a-kuznetsova/viewer (дата обращения: 27.06.20)

246. Латур Б. Дайте мне лабораторию, и я переверну мир // Логос. 2002. № 5 – 6. С. 1–32.

247. Латур Б. Наука в действии: следуя за учеными и инженерами внутри общества. СПб., 2013. 415 с.

248. Латур Б. Нового Времени не было. Эссе по симметричной антропологии. СПб., 2006. 241 с.

249. Латур Б. Пастер: Война и мир микробов, с приложеним «Несводимого». СПб., 2015. 317 с.

250. Латур Б. Пересборка социального. Введение в акторно-сетевую теорию // KLEX: книжный архив. URL: https://www.klex.ru/h57 (дата звернення: 19.06.20)

251. Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в средние века // Библиотека Гумер. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Goff_Int/index.php (дата звернення: 20.03.20)

252. Ле Гофф Ж. История и память. М., 2013. 304 с.

253. Лебедев А.В. Очень новая музеология // Facebook. URL: https://www.facebook.com/notes/alexey-lebedev/%D0%BE%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%8C-%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F/468861319981911/ (дата обращения: 08.10.20)

254. Легасова Л. В, Шевченко Н. О. Україна в Другій світовій війні у музейному просторі // Україна в Другій світовій війні: Погляд з XXI ст.: Історичні нариси: У 2-х кн. Кн. 2. К., 2011. С. 898–940.

255. Легасова Л.В. Чи є наука в музеї // Музейний простір. URL: http://web.archive.org/web/20200128005520/http://prostir.museum/ua/post/40547 (дата звернення: 05.01.21)

256. Ленин В.И. О кооперации // Революционный Архив. URL: http://revarchiv.narod.ru/vladimilitch/lenin45/cooperation.html (дата обращения: 06.09.20)

257. Лещенко А.Г. Какое будущее ждет музеи? // Aksenov Family Foundation. URL: http://aksenovff.com/ru/kakoe-budushhee-zhdet-muzei/ (дата обращения: 13.03.20)

258. Лисенко О. Є. Подолання «міфу війни», або від якої спадщини ми відмовляємося : науковий дискурс, політика пам’яті та сучасні виклики (з приводу 70-річчя перемоги над нацизмом і фашизмом) // Український історичний журнал. 2015. № 2. С. 4–21.

259. Лисенко О.Є. Дослідження історії Другої світової війни у сучасній Україні: основні тенденції та перспективи // Український історичний журнал. 2011. № 4. С. 166.

260. Лист Міністерства юстиції України від 26.12.08 № 758-0-2-08-19 «Щодо практики застосування норм права у випадку колізії» // Верховна Ради України. Режим доступу : http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/v0758323-08 (дата звернення: 14.21.21)

261. Лисяк-Рудницький І.П. Формування українського народу й нації (методологічні завваги) / Історичні есе. Т.1. К., 1994. С.11–27.

262. Лугай О. Чи потрібен нам музей? // Музейний простір. URL: http://web.archive.org/web/20190907221647/http://prostir.museum/ua/post/36695 (дата звернення : 05.01.21).

263. Лучше честная копия, чем фальшивый Веласкес // Vogue. URL: https://vogue.ua/article/culture/art/hranitelnica-sokrovishch-kurator-elena-zhivkova-o-tom-kak-otlichit-nastoyashchego-velaskesa-ot-horoshey-poddelki.html (дата звернення: 22.12.20)

264. Люббе Г. В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем. М., 2016. 432 с.

265. Маклюэн М. Понимание медиа. Внешние расширения человека // Гуманитарный портал. URL: https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3528 (дата звернення: 4.12.20)

266. Малаков Д. В. Київські трофейні виставки // Uarmy.com.ua. URL: http://uarmy.com.ua/ALMANAH/ALMANAH02/article17/art17.html (дата звернення: 11.08.20)

267. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика / И. Вакар, Т.Михиенко Том I. М., 2004. 583 с.

268. Мальро А. Голоса безмолвия. СПб., 2012. 873 с.

269. Мандельброт Б. Фракталы и искусство изломанности // TED. URL: https://www.ted.com/talks/benoit_mandelbrot_fractals_and_the_art_of_roughness/transcript?language=ru#t-15179 (Дата обращения: 09.11.20)

270. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы // Klex: архив книг. URL: https://www.klex.ru/qr0 (дата обращения: 09.11.20)

271. Мандельброт Б., Хадсон Р.Л. (Не) Послушные рынки. Фрактальная революция в финансах. М., Спб, К., 2006. 390 с. // Klex: архив книг. URL: https://www.klex.ru/991 (дата обращения: 09.11.20)

272. Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. 77 с. // Книгоиздательство Гилея. URL: http://hylaea.ru/uploads/files/page_2028_1527004258.pdf (дата обращения: 13.07.20)

273. Маньковська Р. В. Музеї України в суспільно-історичних викликах ХХ – початку ХХІ століть. Львів, 2016. 408 с.

274. Маньковська Р. В. Музейництво в Україні. К., 2000. 140 с.

275. Маньковська Р.В. Велика Вітчизняна війна 1941 –1045 рр. в музейних збірках України // Краєзнавство. 2006. № 1-4. С. 73–75

276. Маньковська Р.В. Відгук офіційного опонента на дисертацію Муравської Світлани Василівни «Музеї закладів вищої освіти Західної України у контексті історичного розвитку (XIX – початок XXI ст.) // Відлуння віків. URL: http://pamjatky.org.ua/wp-content/uploads/2012/03/%D0%92%D1%96%D0%B4%D0%B3%D1%83%D0%BA-%D0%BD%D0%B0-%D0%B4%D0%B8%D1%81.-%D0%9C%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D1%97_1.docx (тата звернення: 14.08.20)

277. Маньковська Р.В. Музейна справа в Україні: теоретичні, практичні та антропологічні виміри історичного досвіду (1920-і рр. – початок XXI ст.): дисертація на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук // ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький ДПУ імені Григорія Сковороди: вебсайт. URL: https://phdpu.edu.ua/images/%D0%A0%D0%90%D0%94%D0%90%20%D0%94%2027.053.01/01122017/%D0%94%D0%BE%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81_%D0%BA%D0%B0_%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86i%D1%8F.pdf (Дата звернення: 10.12.19)

278. Маньковська Р.В. Музейна справа в Україні: теоретичні, практичні та антропологічні виміри історичного досвіду (1920-і рр. – початок XXI ст.): автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук // ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький ДПУ імені Григорія Сковороди. URL: https://phdpu.edu.ua/images/%D0%A0%D0%90%D0%94%D0%90%20%D0%94%2027.053.01/01122017/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B5%D1%84.pdf (Дата звернення: 10.12.19)

279. Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма // libelli.ru. URL: http://libelli.ru/works/marineti.htm (дата обращения: 21.06.18).

280. Мастеница Е.Н. Социальные функции музея в глобальном мире // CYBERLENINKA URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-funktsii-muzeya-v-globalnom-mire (дата обращения: 02.12.19)

281. Машталір В.В. Військово-історичне музейництво в Україні: передумови, становлення та розвиток (кінець XIX – початок XXI століть): Дисертація // Відлуння віків. URL: http://pamjatky.org.ua/wp-content/uploads/2012/03/Дисертаційна-робота_Машталір_В.В..pdf (дата звернення: 05.06.20)

282. Мегилл А. Историческая эпистемология. М., 2007. 480 с.

283. Мейран П. Новая музеология // Museum. Экомузеи. 1984. № 148. С. 20–21.

284. Мемориальный комплекс «Украинский государственный музей истории Великой Отечественной войны»: Фотопутеводитель / В. А. Жуковский, В. Д. Ольшанский, В. П. Фомина. К., 1983. 192 с.

285. Меморіальний комплекс «Національний музей історії Великої Вітчизняної війни» переіменовано на «Музей історії України у Другій світовій війні. Меморіальний комплекс» // Урядовий портал. URL: https://www.kmu.gov.ua/news/248335353 (дата звернення: 05.01.21)

286. Менш ван П. Дискурс музеологии // Cyberleninka.ru. URL : https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-muzeologii (дата обращения: 31.07.18)

287. Мережа та діяльність музеїв за 2016 рік // Державна служба статистики України. URL: http://www.ukrstat.gov.ua/express/expr2017/04/60pdf.zip (дата звернення: 28.09.18)

288. Мизиано В. О. Пять лекций о кураторстве [Электронный ресурс]. Miziano_Viktor_-_Pyat_lekcij_o_kuratorstve.fb2. М., 2015

289. Миллиардер Марк Кьюбан считает, что будущее – за гуманитариями // itc.ua. URL: https://itc.ua/blogs/milliarder-mark-kyuban-schitaet-chto-budushhee-za-gumanitariyami/amp (дата обращения: 24.01.21)

290. Минаков М.А. Диалектика современности в Восточной Европе. Опыт социально-философского осмысления. К., 2020

291. Михайленко, Н. Юбилей Победы – без победителей // Народна армія. 6 серпня 1993 року.

292. Монумент Батьківщини-матері в Києві прикрасили символом ЛГБТ-спільноти // Youtube; ТСН. URL: https://www.youtube.com/watch?v=PwoETUsYUYM (дата звернення: 04.01.20)

293. Музееведение. Музеи исторического профиля. М., 1988. 431 с.

294. Музей «Голоси Мирних», алеї троянд і дослідження соціального впливу: проєкти Фонду Ріната Ахметова змінюють життя // Гордон. URL: https://gordonua.com/ukr/news/war/muzej-golosi-mirnih-aleji-trojand-i-doslidzhennja-sotsialnogo-vplivu-proekti-fondu-rinata-ahmetova-zminjujut-zhittja-1520444.html (дата звернення: 08.10.20)

295. Музей війни народної: Збірник наукових статей / В. О. Жуковський, М. В. Коваль, Л. В. Легасова та ін. К., 1999. 60 с.

296. Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции. На пути к музею XXI века / Ред. М.Т.Майстровская, Н.А.Ницишин, Т.П.Поляков. М., 1997. 216 с. // Studmed. URL: https://www.studmed.ru/maystrovskaya-mt-red-muzeynaya-ekspoziciya-na-puti-k-muzeyu-xxi-veka_815962af712.html (дата обращения: 27.09.20)

297. Муравська С. В. Музеї закладів вищої освіти Західної України у контексті історичного розвитку (XIX – поч. XXI ст.): Дисертація // Відлуння віків. URL: http://pamjatky.org.ua/wp-content/uploads/2012/03/Дисертація.-Муравська.pdf (дата звернення: 05.06.20)

298. Наказ Міністерства культури України від 16.12.2016 № 1198 «Про занесення об'єктів культурної спадщини до Державного реєстру нерухомих пам'яток України та внесення змін до наказів Мінкультури від 15.02.2012 № 108, від 04.07.2013 № 604» // Верховна Рада України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v1198734-16#Text (дата звернення: 04.01.20)

299. Нариси з історії дипломатії в Україні / О. І. Галенко, Є. Є Камінський, М. В. Кірсенко та ін.; під ред. В. А. Смолія. К., 2001. 733 с.

300. Наука. Мистецтво. Студії. Освіта. Технологічні дослідження творів мистецтва з колекції музею Ханенків / О.Б.Андріанова, С.О.Біскулова, О.В.Живкова, Т.Р.Тимченко, К.Є.Чуєва // Музей Ханенків. URL: https://khanenkomuseum.kiev.ua/assets/media/artlab-book.pdf

301. Національний історико-меморіальний заповідник Бабин Яр: веб-сайт. URL: http://babynyar.gov.ua/ (дата звернення: 20.07.20)

302. Національний музей історії України У Другій світовій війні розробляє нову концепцію експозицій закладу // Міністерство культури України. URL: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245082119&cat_id=244913751 (дата звернення: 17.01.21)

303. Наша власть – хранение подлинников // Коммерсант. URL: https://www.kommersant.ru/doc/3420242 (дата обращения: 13.03.20)

304. Незалежна профспілка гірників України. URL: http://npgu.org/2013-07-11-15-57-05.html (дата звернення: 08.10.20)

305. Нейман С. Послесловие к книге «Учась у немцев. Раса и память о зле» // Colta. URL: https://www.colta.ru/articles/society/24963-syuzen-neyman-kniga-uchas-u-nemtsev-rasa-i-pamyat-o-zle-posleslovie-blm (дата обращения: 30.07.20)

306. Никишин Н.А. Музейные средства: знаки и символы // Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции. На пути к музею XXI века. М., 1997. С.23–32 // Лаборатория музейного проектирования URL: http://www.future.museum.ru/lmp/books/mus_expo.htm (дата обращения: 20.02.21)

307. Николс Т. Смерть экспертизы. Как интернет убивает научные знания // Флибуста. URL: http://flibusta.site/b/553309 (дата обращения: 23.01.21)

308. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Klex. URL: https://www.klex.ru/9q0 (дата звернення: 18.07.20)

309. Новікова Г. Ю. Середовищний музей як феномен сучасних культурних індустрій: Дисертація // ХДАК. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/Novikova/disNovikova1.pdf (дата звернення: 05.05.2020)

310. Нора П. Историки поняли, что законы – очень опасная вещь: интервью // Уроки истории. URL: https://urokiistorii.ru/article/1049 (дата обращения: 10.04.2020).

311. Нора П. Історія як захист від політики // Historians. URL: http://www.historians.in.ua/index.php/en/istoriya-i-pamyat-vazhki-pitannya/117-pier-nora-istoriia-iak-zakhyst-vid-polityky (дата звернення: 10.04.2020).

312. Нора П., Озуф М., Пюимеж де Ж., Винок М. Франция-Память. Спб., 1999. 329 с.

313. Норріс Л., Ланкеліне В. Доповідь про розвиток сектору культурної спадщини в Україні // Культура і креативність. URL: https://www.culturepartnership.eu/upload/editor/2017/Subsector_report_Ua_ukrainian_Fin.pdf (Дата звернення: 23.12.19)

314. Норріс Л., Тісдейл, Р. Креативність у музейній практиці / переклад з англ. А. Коструби, Г. Кузьо, О. Омельчук, Є. Червоного. К., 2017. 192 с.

315. О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур (ы). М., 2015. 272 с.

316. Обрист Х.-У. Краткая история кураторства // Новости литературы. URL: https://novostiliteratury.ru/excerpts/xans-ulrix-obrist-kratkaya-istoriya-kuratorstva/ (дата обращения: 19.09.20)

317. Ода к труду. В Киеве представили проект «Победы побежденных», который исследует жизнь на прифронтовых территориях Донбасса // День. URL: https://m.day.kyiv.ua/ru/article/obshchestvo/oda-k-trudu?fbclid=IwAR01rxS6EFmCJem0DBSMyxerC9IC7qtTGOmfaSvjgPuawT95nPMT_VlJawE (дата обращения: 08.10.20)

318. Олена Живкова розповідає про копії та підробки // Facebook; Музей Ханенків. URL: https://www.facebook.com/344510614161/videos/10155507959384162 (дата звернення: 22.12.20)

319. Олик Дж. «Память – это не вещь и не предмет. Память – это непрерывный процесс»: интервью / С.Е.Эрлих // Историческая экспертиза. 2018. № 4 (17). С. 11–21. URL: https://istorex.ru/uDrive/file/754/9828e483a4e1badf357bae60f3a5169b/%D0%98%D0%AD-18-4L%D1%81%D0%B0%D0%B9%D1%82.pdf (дата обращения: 20.07.20)

320. Олик Дж. Фигурации памяти: процессо-реляционная методология, иллюстрируемая на примере Германии // Cyberleninka. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/figuratsii-pamyati-protsesso-relyatsionnaya-metodologiya-illyustriruemaya-na-primere-germanii/pdf (дата обращения: 20.07.20)

321. Омельченко Ю. А. До питання про витоки вітчизняного музейництва // Питання культурології. К., 1996. Вип. 14. С. 71–77.

322. Омельченко Ю. А. Домузейні форми нагромадження та використання історико-культурних цінностей // Vita Antiqua. 1999. № 1. С. 107–115.

323. Омельченко Ю. А. Перша підсистема музейництва (теоретичні засади, витоки, формування) // Культурологічні студії. К., 1999. Вип. 2. С. 288–311.

324. Омельченко Ю. А. Предмет музейного значення на терені краєзнавства // Сьома Всеукраїнська наукова конференція : «Історичне краєзнавство в Україні: традиції і сучасність» (матеріали пленарного та секційних засідань). К., 1995. С. 406–407. Частина друга.

325. Омельченко Ю. А. Формування вітчизняної культурної спадщини // Vita Antiqua. 2003. №5–6. С. 219–230.

326. Омельченко Ю. А., Данилова Л. О. Друга підсистема музейництва (історія, теорія, практика) // Vita Antiqua. 1999. № 2. С. 251–257.

327. Омельченко Ю. А. Джерела вітчизняного музейництва // Культурологічні студії. К., 1996. Вип. 1. С. 147–162.

328. Онух Є. Глобально Україна світові по барабану, аби спокій був // Вої. URL: http://voi.com.ua/news/459191/ (дата звернення: 26.12.18)

329. Онух Є. Мухи окремо, котлети окремо // Тиждень. URL: https://tyzhden.ua/Columns/50/210154 (дата звернення: 05.06.21)

330. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. К., 1994. 424 с.

331. Основні дати життя і творчості Гончара Івана Макаровича (1911–1993) // Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара». URL: http://honchar.org.ua/zasnovnyk/zhyttyepys/osnovni-daty-zhyttya-ta-tvorchosti/ (14.02.21)

332. Островська-Люта О.Б. Суспільна спроможність: випадок Арсеналу // Korydor. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/suspilna-spromozhnist-mystetskyi-arsenal.html (дата звернення: 01.08.2018)

333. ОУН, УПА, СС ГАЛИЧИНА, УНА – УНСО – НАЦИСТСКИЕ ПРЕСТУПЛЕНИЯ. OUN, UPA, SS Galicia UNA – UNSO – Nazi crimes // SlideShare. URL: https://www.slideshare.net/samardakveaceslav/ss-34201710 (дата обращения: 16.01.21)

334. Офіційна статистика: Музеї України у 2012 році // Музейний простір. URL: http://web.archive.org/web/20200203153542/http://prostir.museum/ua/post/30119 (дата звернення: 17.08.20)

335. Павлов И.П. Рефлекс цели // Литература и жизнь. URL: http://dugward.ru/library/pavlov_i_p/pavlov_reflex_celi.html (Дата обращения: 29.05.20)

336. Пам’ятник воїнам, загиблим у роки Великої Вітчизняної війни // Звід пам’яток історії та культури. URL: http://new.pamyatky.kiev.ua/streets/333/pamyatnik-voyinam-zagiblim-u-roki-velikoyi-vitchiznyanoyi-viyni-2001 (дата звернення: 11.01.21)

337. Пантелейчук І.В. Трансформація музею як соціокультурного інституту (ХХ – початок ХХІ століття) // Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=ARD&P21DBN=ARD&Z21ID=&Image_file_name=DOC/2006/06pivips.zip&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1 (дата звернення: 02.12.19)

338. Партико З.В. Наука, псевдонаука, паранаука й інженерні вчення // Бюлетень ВАК. 2010. № 9. С. 39–43

339. Патнем Р. Гра в кеглі наодинці: занепад соціального капіталу Америки // Ї (часопис): незалежний культурологічний журнал. URL: http://www.ji.lviv.ua/n21texts/putnem.htm (дата звернення: 21.10.20)

340. Патнэм Р. Чтоб демократия работала. Гражданские традиции в современной Италии. М., 1996. 288 с. // Klex: книжный архив. URL: https://www.phantastike.com/philosophy/chtoby_demokratiya_srabotala/djvu/ (дата обращения: 21.10.20)

341. Перелік об’єктів культурної спадщини Голосіївського району міста Києва // Wikipedia. URL: https://tinyurl.com/yayzphgy (дата звернення: 28.12.20)

342. Песков: слова Зеленского о войне резанули сердца Путина и ветеранов // Коммерсант. URL: https://www.kommersant.ru/doc/4636320 (дата обращения: 13.01.21)

343. Петров К. «Цифровая экономика – это худшее, что случилось с человечеством за последние сто лет». Константин Петров о спекуляциях на теме AI и работе ученого в США и Европе: интервью / Hanna Bandalier. URL: https://dou.ua/lenta/articles/ukrainian-scientist-in-Europe/ (дата обращения: 30.04.2020)

344. Пістоленко І.О. Становлення та розвиток музейної справи на Полтавщині в контексті історико-культурного розвитку регіону (до 1991 року): Дисертація // Відлуння віків. URL: http://pamjatky.org.ua/wp-content/uploads/2012/03/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80-2020.02.25.docx (дата звернення: 05.06.20)

345. План организации отдела «Украинский народ в Великой Отечественной войне против немецко-фашистских захватчиков» при филиале музея В. И. Ленина [б.м., б.д.] // Музей війни народної : Збірник наукових статей / Упорядн. : В. О. Жуковський, М. В. Коваль, Л. В. Легасова та ін. К., 1999. 60 с.

346. Платонова А. Флэшбек из 90-х: 10 ключевых работ украинского медиаискусства того времени // LB.ua. URL: https://rus.lb.ua/culture/2018/03/22/393287_fleshbek_90h_10_klyuchevih_rabot.html (дата обращения: 22.12.20)

347. Плеханов Г.В. Логика ошибки // Libelli.ru. URL: http://libelli.ru/works/gvp.htm (дата обращения: 13.06.18)

348. Подвигу жить в веках. Торжественное открытие в городе-герое Киеве мемориального комплекса «Украинский государственный музей истории Великой Отечественной войны 1941 – 1945 годов». 9 мая 1981 года. – К., 1981. – 72 с.

349. Положення про Музейний фонд України. Постанова Кабінету Міністрів України від 20.07.2000 № 1147. URL: http://zakon1.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=1147-2000-%EF (дата звернення: 14.02.21)

350. Поляков Т. П. Как делать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции). М., 1997. 253 с.

351. Поляков Т. П. Методы и технологии создания музейных экспозиций в Советской России (1918–1991). URL : http://artguide.com/posts/1389?page=3 (date of access: 02.06.19)

352. Поляков Т. П. Мифология музейного проектирования или «Как делать музей?» – 2 / Росс. ин-т культурологии. М., 2003. 456 с. 15. Презентація виставки «Тіні забутих предків». УКМЦ-17-03-2016. 1:20. URL: https://www.youtube.com/watch?v=3ZvGrFE3wS8 (date of access: 02.06.19)

353. Померанцев П. Небезпечно нав'язувати ідею, що інформація – це зброя» // Hromadske. URL: https://hromadske.ua/posts/nebezpechno-navyazuvati-ideyu-sho-informaciya-ce-zbroya-doslidnik-propagandi-piter-pomerancev (дата звернення: 18.01.21)

354. Померанцев П. Це не пропаганда. Подорож на війну проти реальності. К., 2020. 288 с.

355. Поппер К. Відкрите суспільство та його вороги. Т. 1. У полоні Платонових чарів. К., 1994. 447 с.

356. Поппер К. Відкрите суспільство та його вороги. Т. 2. Спалах пророцтва: Гегель, Маркс та послідовники. К., 1994. 496 с.

357. Поппер К. Все люди – философы // Гуманитарный портал. URL: https://gtmarket.ru/library/basis/4307 (дата звернення: 05.06.21)

358. Поппер К. Вся жизнь – решение проблем. О познании, истории и политике. Ч.1: Вопросы познания природы. М., 2019. 200 с.

359. Поппер К. Вся жизнь – решение проблем. О познании, истории и политике. Ч.2: Мысли об истории и политике. М., 2019. 232 с.

360. Поппер К. Логика и рост научного знания. М., 1983. 605 с.

361. Поппер К. Логика научного исследования. М., 2005. 448 с.

362. Поппер К. Логика социальных наук // Эволюционная эпистемология и логика социальных наук. Карл Поппер и его критики. М., 2000. С. 298–313.

363. Поппер К. Миф концептуального каркаса // Кафедра філософії Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова. URL: https://kph.ffs.npu.edu.ua/!e-book/clasik/data/popper/02_myth.html (дата звернення: 19.01.21)

364. Поппер К. Нищета историцизма. М., 1993. 187 с.

365. Поппер К. Нормальная наука и опасности, связанные с ней // Структура научных революций / Т.Кун, И.Лакатос, К.Поппер; под ред.В.Ю. Кузнецова. М., 2003. С.525–537

366. Поппер К. Объективное знание. Эволюционный поход. М., 2002. Fb2. URL: https://royallib.com/book/popper_karl/obektivnoe_znanie_evolyutsionniy_podhod.html (дата звернення: 24.03.20)

367. Поппер К. Предположения и опровержения. М. 2004. Fb2. URL: https://royallib.com/book/popper_karl/predpologeniya_i_oprovergeniya_rost_nauchnogo_znaniya.html (дата звернення: 24.03.20)

368. Поппер К. Что такое диалектика // Библиотека Руслана Хазарзара – Библеистика. URL: http://khazarzar.skeptik.net/books/dialekt2.htm (дата обращения: 20.08.20)

369. Поппер К. Эволюционная эпистемология и логика социальных наук. Карл Поппер и его критики. М., 2000. 463 с. // Twirpx URL: https://www.twirpx.com/file/1084441/ (дата обращения: 20.08.20)

370. Посмотрите в лицо действительности – правда о тяжелом труде шахтеров Донбасса в фотографиях Евгении Белорусец // Вчасно: інформаційне агентство. URL: https://vchasnoua.com/articles/42155-posmotrite-v-litso-dejstvitel-nosti-pravda-o-tyazhelom-trude-shakhterov-donbassa-v-fotografiyakh-evgenii-belorusets?fbclid=IwAR1B4JAsIhF5Hs1D5qweGvxPLAfspb7OhFlNgE7ZPTs1AYHNMb5HVm98Hro (дата обращения: 08.10.20)

371. Постанова Кабінету Міністрів України від 3 вересня 2009 р. «Про занесення об'єктів культурної спадщини національного значення до Державного реєстру нерухомих пам'яток України» // Верховна Рада України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/928-2009-%D0%BF (дата звернення: 05.08.20)

372. Постанова Ради Міністрів Української РСР від 10.06.1967 № 367 Про проектування Музею – Україна у Великій Вітчизняній війні 1941 – 1945 рр. з панорамою оборони та визволення міста Києва // Музей війни народної : Збірник наукових статей / Упорядн. : В. О. Жуковський, М. В. Коваль, Л. В. Легасова та ін. К., 1999. 60 с.

373. Предметно-документальна виставка «На лінії вогню» (фотогалерея) // Radio Svoboda. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/27034110.html (дата звернення: 17.01.21)

374. Презентація виставки «Тіні забутих предків». УКМЦ-17-03-2016 // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=3ZvGrFE3wS8 (дата звернення: 20.12.20)

375. Презентація книжки Олександра Гриценка «Президенти і пам'ять» (Київ, 06.10.2017) // Mixcloud. URL: https://cutt.ly/QoG3Z5K (дата звернення: 06.07.20)

376. Презентація проєктів команди Меморіалу Голокосту «Бабин Яр». Засідання Наглядової Ради 11.06.2020 // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Ts86ol5Cxwc (дата звернення: 20.07.20)

377. Про Державний герб України. Постанова Верховної Ради України від 19.02.92 // Верховна Рада України. URL: http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/2137-12 (дата звернення: 14.02.21)

378. Про занесення об'єктів культурної спадщини національного значення до Державного реєстру нерухомих пам'яток України. Постанова Кабінету Міністрів України від 03.09.09 № 928 // Верховна Рада України. URL: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/928-2009-%D0%BF (дата звернення: 14.02.21)

379. Про затвердження переліку платних послуг, які можуть надаватися державними і комунальними закладами культури: Постанова Кабінету Міністрів України від 12.12.2011 № 1271 станом на 12.07.2017 // Верховна рада України: офіційний веб-портал. URL: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1271-2011-%D0%BF/print1509706664835996 (дата звернення: 29.04.18)

380. Про затвердження Порядку проведення державної експертизи культурних цінностей та розмірів плати за її проведення: постанови Кабінету Міністрів України від 26.08.2003 № 1343 станом на 08.04.2013 URL: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/1343-2003-%D0%BF/print1509547241667524 (дата звернення: 29.04.18)

381. Протокол № 31 від 12.06.1943 постанов політбюро ЦК КП(б)У за 3 травня – 30 червня 1943 року Про утворення музею Вітчизняної війни українського народу (25-оп) // Музей війни народної : Збірник наукових статей / Упорядн. : В. О. Жуковський, М. В. Коваль, Л. В. Легасова та ін. К., 1999. 60 с.

382. Пусть на Земле торжествует мир! Пребывание Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева

в городе-герое Киеве на торжественном открытии мемориального комплекса 9 мая 1981 года. М., 1981.

383. Путин: Без Украины Россия всё равно бы победила в ВОВ // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=B1yiaQ-Z-84 (дата обращения: 14.02.21)

384. Рагнар Сіїл про зв'язок економіки та культури // Youtube; Hromadske. URL: https://www.youtube.com/watch?v=MhSr_ygGqps (дата звернення: 21.10.20)

385. Реєстр пам'яток національного значення // Міністерство культури України. URL: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245365203&cat_id=244910406 (дата звернення: 14.02.21)

386. Ривьер Ж. А. Эволюционное определение экомузея // Museum. Экомузеи. 1985. № 148. С. 2–3

387. Родина-Мать простоит на Печерске еще 150 лет [Электронный ресурс] // Сегодня.ua. – Режим доступа : http://www.segodnya.ua/life/stories/rodina-mat-prostoit-na-pecherske-eshche-150-let-700512.html. – Дата обращения : 28.06.2016.

388. Рожко В.М. Національна музейна політика: засади наукової діяльності музейних інституцій // Музейний простір. URL: http://web.archive.org/web/20200606153058/http://prostir.museum/ua/post/37778 (дата звернення: 28.06.20)

389. Ройтбурд О.А. Культура художнього музею // Культура всього. URL: https://soundcloud.com/kulturavsego/4-oleksandr-roytburd-kultura-khudozhnogo-muzeyu (дата звернення: 15.11.20)

390. Ролстрат Д. Ностальгия – это выражение неудовлетворенности настоящим: интервью / А.Шувалова // Theory & Practice. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/9925-dieter-roelstraete (дата обращения: 08.10.20)

391. Рудавіна І.Г. Театральні музеї України: виникнення та діяльність зі збереження й трансляції культурної спадщини (1923 – 1991): автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата культурології // ХДАК. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2017/Rudavina/arfRudavina.pdf (дата звернення: 15.08.20)

392. Рудаков В. А. Сколько сто́ит «Родина-Мать» // Вечерний Киев. 27 августа 1990 года.

393. Руденко С. Б. «Авангардна музеологія або навіщо потрібні музеї» : відкрита лекція // Сайт КНУКіМ; Youtube. URL: http://knukim.edu.ua/avangardna-muzeologiya-abo-navishho-potribni-muzeyi/ (дата звернення: 12.05.2020)

394. Руденко С. Б. «Декомунізація» Музею Великої Вітчизняної війни у Києві: 1994 чи 2015? // Гілея. 2017. Вип. 116. С. 266–271

395. Руденко С. Б. Авангардна музеологія К. Малевича: нігілізм чи інновація? // Культура і сучасність. 2018. № 1. С. 38–43

396. Руденко С. Б. Виставка «Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників» у Києві: особливості репрезентації та інтерпретації воєнного минулого в 1946 – 1950 рр. // Військово-історичний меридіан : електронне фахове видання. 2016. № 4 (14). С. 16–28

397. Руденко С. Б. Вікі-музей // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності : Збірник наукових праць Міжнародної науково-практичної конференції «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності», 6-7 червня 2017 р., м. Київ / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник та ін. К., 2017. С. 263–268

398. Руденко С. Б. З історії музейної справи в Україні (сер. 20-х рр. XX ст.) : наукова концепція розвитку театрального музею П. І. Руліна // Культура і мистецтво у сучасному світі. 2005. Вип. 6. С.154–160 // Academia. URL: http://tiny.cc/regbtz (дата звернення: 28.01.21)

399. Руденко С. Б. Заснування Українського театрального музею і діяльність його фундатора В. Василька-Миляїва // Питання культурології. 2005. Вип. 21. С.110–121 // Academia. URL: http://tiny.cc/yegbtz (дата звернення: 28.01.21)

400. Руденко С. Б. Критика і перевірки теорії екомузею // Вісник НАКККіМ. № 1. 2019. С. 195–200

401. Руденко С. Б. Мова музейних пам'яток як метафізична теорія // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2018. Вип. 41. С. 49–57

402. Руденко С. Б. Музей в негативному дискурсі модернізації // Вісник НАКККіМ. № 4. 2018. С. 178–183

403. Руденко С. Б. Музей в Україні: актуальний стан і перспективи інституційного розвитку (на основі досвіду церкви) // Вісник НАКККіМ. 2018. № 1. С. 92–96.

404. Руденко С. Б. Музей як засіб розв'язання соціально-комунікаційних проблем // Культура і сучасність. № 2. 2018. С. 22–27

405. Руденко С. Б. Музей як медіум // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2018. Вип. 2 (11). С. 35–40

406. Руденко С. Б. Музейна філософія М.Федорова і проблема наукової релевантності авангардної музеології А.Жиляєва // Мистецтвознавчі записки. 2018. Вип. 33. С. 29–36

407. Руденко С. Б. Пам'яткознавство як наука про колективну пам'ять // Актуальні проблеми музейної та пам'яткоохоронної діяльності : Збірник наукових праць. К., 2016. С. 180–189

408. Руденко С. Б. Музейна пам'ятка: соціокультурна сутність та місце в системі історико-культурних цінностей. К., 2012. 120 с.

409. Руденко С. Б. Пам'яткознавство як наука про колективну пам'ять // Вступ до музеєзнавства та пам'яткознавства. К., 2019. С. 268–274

410. Руденко С. Б. Про поняття «пам'яткознавство» та «пам'яткознавчі дисципліни» // Праці Центру пам'яткознавства. 2014. Вип. 26. С. 5–16.

411. Руденко С. Б. Про уточнення поняття «пам'ятка» в контексті теорії політики пам'яті // Праці Центру пам'яткознавства. – 2015. – Вип. 27.– С. 316–325.

412. Руденко С. Б. Терміносистема пам'яткознавства // Праці Центру пам'яткознавства. 2006. Вип. 9. С. 213–225.

413. Руденко С.Б. «Гібридна» історіософія в Музеї Великої Вітчизняної війни у Києві (II пол. 1990-х) // Гілея. 2017. №118. С.105–110

414. Руденко С.Б. «Декомунізаційний» закон на сторожі збереження нерухомих пам'яток // Праці Центру пам'яткознавства. 2016. № 30. С. 283–300

415. Руденко С.Б. «Декомунізаційний» закон на сторожі збереження нерухомих пам'яток // Historians. URL: http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2173-cergij-rudenko-dekomunizatsijnij-zakon-na-storozhi-zberezhennya-nerukhomikh-pam-yatok (дата звернення: 04.01.20)

416. Руденко С.Б. «Українські патріоти» проти «німецьких лакеїв» у репрезентаціях та інтерпретаціях оновленої експозиції Музею Великої Вітчизняної війни у Києві в 1994 р. // Гілея. 2017. Вип. 117. С. 63–68

417. Руденко С.Б. Булави й кистені раннього Середньовіччя з експозиції Національного військово-історичного музею України // Український військовий музей. 2010. № 2. С.51-54

418. Руденко С.Б. Відгук офіційного опонента на дисертацію Г. Ю. Новікової «Середовищний музей як феномен сучасних культурних індустрій» // ХДАК. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/Novikova/otzNovikova2.pdf (дата звернення: 05.05.2020)

419. Руденко С.Б. Відгук офіційного опонента на дисертацію І.Г.Рудавіної «Театральні музеї України: виникнення та діяльність зі збереження і трансляції культурної спадщини (1923–1991 рр.)» // ХДАК. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2017/Rudavina/otzRudavina2.pdf (дата звернення: 28.01.21)

420. Руденко С.Б. Відображення специфіки кіномистецтва в музейних предметах // Культура і мистецтво у сучасному світі. 2006. Вип. 7. С. 153–165.

421. Руденко С.Б. Грошова оцінка музейних предметів, що належать до зібрання Національного військово-історичного музею України. // Український військовий музей. 2010. № 2. С.11-14

422. Руденко С.Б. Давньоруські амулети з експозиції Національного військово-історичного музею України як джерела істоирко-культурної інформаці // Український військовий музей. 2011. № 2. С. 50-53

423. Руденко С.Б. Заснування Києва: історіографічний базис музейного наративу // Праці Центру пам'яткознавства. 2017. № 31. С. 265–277

424. Руденко С.Б. Історична постать конмандарма С.С.Камєнєва // Український військовий музей. 2009. № 1.С.58-62

425. Руденко С.Б. Капіталізація музейних пам'яток в контексті ринкової теорії музею // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музеєзнавство і пам'яткознавство. 2018. № 1. С. 36–46

426. Руденко С.Б. Класичні радянські репрезентації та інтерпретації Великої Вітчизняної війни в однойменному музеї у Києві («кловський» етап) // Ніжинська старовина. 2017. № 24. С. 22–30

427. Руденко С.Б. Комплексне монографічне дослідження музейних пам'яток як засіб розпредметнення історичної пам'яті (на прикладі середньовічних шабель з Національного військово-історичного музею України) // Праці Центру пам'яткознавства. 2012. Вип. 21. С. 274-286

428. Руденко С.Б. Культурологія без метафізики : про погляди С. Д. Безклубенка на філософію та наукову методологію // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2012. Вип. 28. С. 37–45.

429. Руденко С.Б. Маркетинг культурних цінностей в контексті ринкової теорії соціально-культурної сутності музею // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності : Збірник наукових праць Міжнародної науково-практичної конференції «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності»,7-8 червня. К., 2018. С. 236–242

430. Руденко С.Б. Межигірські маріонетки: занурення у 1920-ті: лекція // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=FN5zMr-OGuE (дата звернення: 14.12.20)

431. Руденко С.Б. Методологія та методика музеєзнавства // Культура і мистецтво у сучасному світі. 2008. №9. С. 90-97

432. Руденко С.Б. Перемагаючи «любомудрування»: про погляди С.Д.Безклубенка на філософію та наукову методологію // Сергій Данилович Безклубенко. Біобібліографічнийпокажчик. До 80-річчя від дня народження. К., 2012. С.40–59.

433. Руденко С.Б. Політична культура радянської влади в дзеркалі «номенклатурної «камасутри»…» С.Д. Безклубенка // Вісник НАКККіМ. 2014. № 3. С. 92–98. // НБУВ. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/vdakkkm_2014_3_21.pdf (дата звернення: 14.08.20)

434. Руденко С.Б. Потрактування марксизму в авангардній музеології А.Жиляєва // Вісник НАКККІМ. № 3. 2018. С. 154–159

435. Руденко С.Б. Про «Парк Ленінів» у вигляді Теракотової армії від 04.11.14 // Facebook. URL: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=349326275230074&id=100004581132388 (дата звернення: 06.07.20)

436. Руденко С.Б. Про актуальність та напрями досліджень музейних репрезентацій історії України // Двадцять другі Сумцовські читання : збірник матеріалів Всеукраїнської наукової конференції «Музей у глобальному світі: інновації та збереження традицій», присвяченої 25-річчю Незалежності України, 18 квітня 2016 р. / Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова. Х., 2016. 3–7

437. Руденко С.Б. Про виявлення пам'яток і зворотні процеси // Наукові записки НаУКМА (Теорія та історія культури). 2017. Т.191. С.83–89.

438. Руденко С.Б. Про методологію з'ясування соціокультурного призначення та інституційної специфіки музею // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності : Збірник наукових праць Міжнародної науково-практичної конференції «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності», 6-7 червня 2019 р., м. Київ / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник та ін. К., 2019.С. 214–219

439. Руденко С.Б. Про можливості соціокультурного використання музейних пам'яток у сучасних умовах // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2012. Вип. 3. С. 79–84.

440. Руденко С.Б. Про науку і псевдонауку в музеєзнавстві // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2018. Вип. 40. С. 26–34

441. Руденко С.Б. Про номенклатурний субстрат сучасної української влади // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2014. Вип. 33. С. 218–230. URL: http://www.google.com.ua/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCIQFjAB&url=http%3A%2F%2Firbis-nbuv.gov.ua%2Fcgi-bin%2Firbis_nbuv%2Fcgiirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1%26Image_file_name%3DPDF%2Fapitphk_2014_33_29.pdf&ei=EK9sVdzrGsyksgGAyIGACQ&usg=AFQjCNEfY-pSCDtL_oRelGzqt_u-2-Uadg&bvm=bv.94455598,d.bGg (дата звернення: 14.02.21)

442. Руденко С.Б. Про поняття «корпоративна культура» в культурології // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2012. Вип. 4. С. 35–40

443. Руденко С.Б. Проблема розуміння концепції «Уявного музею» Андре Мальро // Вісник НАКККІМ. 2018. № 2. С. 124–128

444. Руденко С.Б. Прокрустове ложе марксизму для авангардної музеології // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2018. Вип. 1(10). С. 57–62

445. Руденко С.Б. Репрезентації та інтерпретації минулого в Українському державному музеї історії Великої Вітчизняної війни у перехідний період кінця 1980-х – І пол. 1990-х рр. // Вісник НАКККіМ. 2017.№1.С.13–18.

446. Руденко С.Б. Репрезентація історії в музеях України як напрям наукових досліджень // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності : Збірник наукових праць Міжнародної науково-практичної конференції «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності», 9-10 червня 2016 р., м. Київ / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. К., 2016. С. 78–81

447. Руденко С.Б. Спокутування «музейних гріхів» Т. Шоли як напрям інженерної музеології // Мистецтвознавчі записки. № 34. 2018. С. 24–32

448. Руденко С.Б. Спростування теорій екомузею та нової музеології // Вісник НАКККіМ. № 2. 2019. С. 240–244

449. Руденко С.Б. Технологія музейницького мистецтва Андре Мальро // Питання культурології. 2017. №33. С. 149–162.

450. Руденко С.Б. Цинь Шихуанді на ВДНГ // Українська правда. Життя. URL: https://life.pravda.com.ua/columns/2017/07/26/225524/ дата звернення: 06.07.20)

451. Руденко С.Б. Навіщо потрібні музеї? Українська культура : перспективи євроінтеграції. Інноваційні процеси в сучасній культурі : Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 7-8 квітня 2016 року / Київський національний університет культури і мистецтв. Ч.1. К., 2016. С. 100–103

452. Руссо Ж.-Ж. Про суспільну угоду або Принципи політичного права. К., 2001. 350 с.

453. Рябчук М.Ю. ПанДАУмія, або Що показали (і що приховували) дискусії довкола «Дау» Ільї Хржановського // Критика. URL: https://krytyka.com/ua/articles/pandaumiya-dyskusiyi-dovkola-dau-ilyi-khrzhanovskoho (дата звернення: 20.07.20)

454. Саймон Г. Науки об искусственном. М., 2004. 143 с.

455. Самые прибыльные музеи Петербурга Рейтинг составлен по данным за 2015 год // The Village. URL: https://www.the-village.ru/city/city/256735-muzei-spb-pribyl (дата обращения: 24.01.21)

456. Сапанжа О.С. Культурологическая теория музейности: автореферат диссертация на соискание научной степени доктора культурологии. Санкт-Петербург, 2011. 57 с. [Электронный ресурс]. Файл .doc

457. Сапанжа О.С. Культурологическая теория музейности: диссертация на соискание научной степени доктора культурологии. Санкт-Петербург, 2011. 383 с. [Электронный ресурс]. Файл .doc

458. Сапанжа О.С. Методология теоретического музееведения. Санкт-Петербург, 2008. 105 с. [Электронный ресурс]. Файл .doc

459. Сапанжа О.С. Музеология: историография и методология. Санкт-Петербург, 2014. 108 с. [Электронный ресурс]. Файл .doc

460. Сапанжа О.С. Основы музейной коммуникации. Санкт-Петербург, 2007. 139 с. [Электронный ресурс] Файл .doc

461. Сафразьян Л.Т. Музейный предмет как объект источниковедческого исследования // Актуальные проблемы советского музееведения. М., 1987. С. 27-39.

462. Свєнціцький І. С. Музеї і книгозбірні сучасної України. Львів, 1927. 13 с.

463. Свєнціцький І. С. Про музеї та музейництво (нариси і замітки). Львів, 1920. 80 с.

464. Сельченкова С.В., Селіверстова К.Т. Експертиза цінності управлінських документів. Історія, теорія, методика. Київ, Рівне, 2011. 170 с.
465. Середня заробітна плата за видами економічної діяльності за місяць у 2017 році // Державна служба статистики України. URL: http://www.ukrstat.gov.ua/ (дата звернення : 10.01.17)
466. Сиил Р. Абсолютно все сферы креативных индустрий могут быть полезны для бизнеса / А.Нагаевщук // Культура и креативность. URL: https://www.culturepartnership.eu/article/ragnaar-siil-5 (дата обращения: 21.10.20)
467. Сиил Р. Минкульту была нужна стратегия министерства, а не культуры и творчества / Тейлор К. // PLATFOR.MA. URL: https://reinvent.platfor.ma/ragnar-siil/ (дата обращения: 21.10.20)
468. Скільки практик сучасного мистецтва для руїн музею? Дискусія // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bCFzWBTf13g (дата обращения: 02.10. 20)
469. Смаглій К.В. Європейський досвід реформування музейної сфери: уроки для України // eKMAIR. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/4581 (дата звернення: 27.06.20)
470. Смаглій К.В. Зміни творить кожен із нас: соціальне підприємництво та стратегічна філантропія. К., 2014. 209 с.
471. Смаглій К.В. Музейна реформа: європейський досвід для України // Агора. 2015. Вип. 14 С.37–45.
472. Смирнова, В. І. Біля витоків фондової колекції Меморіального комплексу // Музей війни народної: Збірник наукових статей. К., 1999. С. 34–36.
473. Сокал А. Брикмон Ж. Интеллектуальные уловки: критика современной философии постмодерна // Psylib. URL: http://psylib.org.ua/books/sobri01/index.htm (дата звернення: 13.09.20)
474. Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу / За заг. ред. В.В.Карпова. К., 2015. 167 с.
475. Сошніков А.О. Модерні і постмодерні практики музеалізації культурної традиції (філософсько-антропологічний аналіз) : дисертація. Харків, 2014. 450 с.
476. Справка-доклад главного военного прокурора Н. Афанасьева «О 28-ми панфиловцах» [Электронный ресурс] / Государственный архив Российской Федерации : Официальный веб-сайт. – Режим доступа : http://www.statearchive.ru/607. – Дата звернення : 18.06.2016.
477. Справка-доклад главного военного прокурора Н. Афанасьева «О 28-ми панфиловцах» // Государственный архив Российской Федерации. URL: http://www.statearchive.ru/607 (дата обращения: 18.06.2016)
478. Сталин И.В. Краткий курс истории ВКП (б) // Lib.Ru. URL: http://www.lib.ru/DIALEKTIKA/kr_vkpb.txt (дата обращения: 13.06.18)
479. Створення Музею тоталітаризму у Києві: спільна прес-конференція В.В’ятровича (директор Українського інституту національної пам’яті), В. Прокопіва (секретар Київської міської ради) та В. Кадигроба (арт-менеджер) // YouTub; Укрінформ. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sVV_CLFLNVA (дата звернення: 14.02.21)
480. Стола Д. Музей – це інституція, що працює, а не будівля, що стоїть / К.Смаглій // Музейний простір. URL: http://ww.prostir.museum/ua/post/39627 (дата звернення: 18.12.20)
481. Столичные вандалы «ампутировали» ногу коню Щорса // КиевВласть. URL: https://kievvlast.com.ua/news/stolichnie_vandali_amputirovali_nogu_konju_shhorsa_foto50060 (дата звернення: 04.01.20)

482. Странски, З. Музеологията като наука // Музеи и паметници на културата. 1981. №6. С. 37–42.

483. Странский, З. Понимание музееведения // Музеи мира: Музееведение. М., 1991. С. 8–26.

484. Стратегія Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький Арсенал» // Artarsenal.in.ua. URL: https://artarsenal.in.ua/uk/strategiya-rozvitku-kopleksu/ (дата звернення: 01.08.2018)

485. Талеб Н. Н. Антихрупкость. Как извлечь выгоду из хаоса. 2014. Файл. taleb_nassim_antihrupkost_kak_izvlech_vyigodu_iz_haosa.rtf. 162 мб.

486. Талеб Н. Н. Рискуя собственной шкурой. Скрытая асимметрия повседневной жизни. М., 2018. Файл. TalebShkura.fb2. 2,46 mb.

487. Талеб Н. Н. Черный Лебедь. Под знаком непредсказуемости. М., 2009. 294 с.

488. Теракотова армія леніних. Яким буде музей тоталітаризму в Києві? // Укрінформ. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-kyiv/2233268-terakotova-armia-leninih-akim-bude-muzej-totalitarizmu-v-kievi.html (дата звернення: 06.07.20)

489. Тетерук В. Фронтовий пролог Майстра // Голос України. 13 лютого 1992 року.

490. Ти тут тепер – спецпроект арт-центру Я Галерея в рамках Великого скульптурного салону 2012. URL : http://yagallery.com/exhibitions/ti-tut-teper (date of access: 02.06.19) 28. Тіні забутих предків : віртуальний тур. URL : http://yagallery.com/exhibitions/tini-zabutih-predkiv-vistavka (date of access: 02.06.19)

491. Тиль П. От нуля к единице. Как создать стартап, который изменит будущее // Флибуста. URL: http://flibusta.site/b/448219 (дата обращения: 25.06.20)

492. Тиль П. Стартап: Лекции в Стендфордском университете // Флибуста. URL: http://flibusta.site/b/335129 (дата обращения: 25.06.20)

493. Тобелем Ж.-М. Нова епоха музеїв. Культурні установи перед викликом менеджменту / Переклад з фр. З. Борисюк, П. Таращука, С. Тевольде. К., 2018. 320 с.

494. Тойнби А.Дж. Постижение истории. М., 2008. 640 с.

495. Толочко А. П. Очерки начальной Руси. К., Спб, 2015. 336 с.

496. Толочко А.П. Киевская Русь и Малороссия в XIX веке. К., 2012. 256 с.

497. Тоффлер Е. Нова парадигма влади. Сила. Багатство. Знання. К., 2003. 688 с.

498. Труды Первого Всероссийского музейного съезда. В 2 т. Т. 2. Материалы секционных заседаний 1-5 декабря 1930 г. / Сектор науки НКП РСФСР; под ред. И. К. Луппола. М.-Л., 1931. 210 с.

499. У США приховали фільми про біржову торгівлю після скандалу з інвестфондами. Що відбувається // Суспільне. URL: https://suspilne.media/101055-u-ssa-prihovali-filmi-pro-birzovu-torgivlu-pisla-skandalu-z-investfondami-so-vidbuvaetsa/ (дата звернення: 02.02.21)

500. Указ Президента України від 21.06.1996 № 459/96 Про надання статусу національного Меморіального комплексу «Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941-1945 років» // Верховна Рада України. URL: : http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/459/96. – Дата звернення : 11.07.16

501. Украинские националистические организации в годы Второй мировой войны // Российский государственный архив социально-политической истории. URL: http://rgaspi.info/nauka/sborniki/ukrainskie_nac/ (дата обращения: 16.01.21)

502. Украинский государственный музей истории Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг. : Фотопутеводитель / Г. Ю. Левицкий, М. К. Гершуни.К., 1975. 52 с.

503. Український Схід // Національний музей історії України у Другій світовій війні. URL: https://www.warmuseum.kiev.ua/_ua/_other_projects/ato/ato_projects/expositions/ (дата звернення: 17.01.21)

504. Ученые посчитали количество сайтов в мире [Электронный ресурс] // Мост : информационное агентство [Вэб-сайт]. – Режим доступа : http://most-dnepr.info/news/society/57277.htm. – 01.03.12. – Язык русский.

505. Федоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение // Литература и жизнь. URL: http://dugward.ru/library/fedorov/fedorov_muzey.html (дата звернення : 24.12.17)

506. Федорова Л. Д. З історії пам’яткоохоронної та музейної справи у Наддніпрянській Україні. 1870–1910-і рр. / Відп. ред С. І. Кот. НАН України. Інститут історії України. – К.: Інститут історії України, 2013. – 373 с // Інститут історії України. URL: http://resource.history.org.ua/item/0008676 (дата звернення: 05.06.20)

507. Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки. М., 1986. 544 с.

508. Фер М. Партисипація як засіб від музейної деменції // Культ чи культура: учасницькі практики в музеях. К., 2016. С. 18–41

509. Фер М. Партисипація як засіб від музейної деменції: лекція // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=yWOOM4QsvU4 (Дата звернення: 28.12.19)

510. Фер М. Погляд на майбутнє музеїв: лекція // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=292&v=oX62h5H2uno&feature=emb_title (Дата звернення: 28.12.19)

511. Филипович Е. Музей, который не является музеем. Часть 1 // Центр Экспериментальной Музеологии. URL: https://redmuseum.church/filipovic_not_museum_1 (дата обращения: 01.07.20)

512. Филипович Е. Музей, который не является музеем. Часть 2 // Центр Экспериментальной Музеологии. URL: https://redmuseum.church/filipovic_not_museum_2 (дата обращения: 01.07.20)

513. Філевська Т. Київське коло Малевича. Бойчук // Тиждень. URL: https://m.tyzhden.ua/publication/211920 (дата звернення: 28.01.21)

514. Філософський словник / За ред. В.І.Шинкарука. К., 1986. 800 с.

515. Фландрия в шоке: Facebook забанил картины Рубенса // buro247.ua. URL: https://www.buro247.ua/culture/arts/rubens-facebook-debate.html (дата обращения: 06.01.21)

516. Флемінг Д. Інтерв’ю // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Y0IZGyCPKZE. (Дата звернення : 11.01.16).

517. Фуко М. Археология знания // Гуманитарный портал. URL: https://gtmarket.ru/laboratory/basis/6850 (дата обращения: 28.08.20)

518. Фуко М. История безумия в классическую эпоху // Библиотека Гумер – гуманитарные науки. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/fuko_bez/index.php (дата звернення: 28.08.20)

519. Фуко М. Порядок дискурса // Гуманитарный портал. URL: https://gtmarket.ru/library/articles/777 (дата звернення: 28.08.20)

520. Фуко М. Правительственность: идея государственного интереса и её генезис: Лекция // Гуманитарный портал. URL: https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/6065 (дата обращения: 12.07.20)

521. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук // Гуманитарный портал. URL: https://goo-gl.su/gMMYx (дата звернення: 28.08.20)

522. Фуко М. Технологии себя // Интелрос. URL: http://www.intelros.ru/pdf/logos_02_2008/04.pdf (дата обращения: 28.06.20)

523. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Библиотека электронной литературы. URL: http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A5/habermas-yurgen/politicheskie-raboti/1 (дата обращения: 07.02.21)

524. Хадсон К. Влиятельные музеи. Новосибирск, 2001. 194 с.

525. Хайек фон Ф.А. Контрреволюция науки. Этюды о злоупотреблениях разумом // Гуманитарный портал. URL: https://gtmarket.ru/laboratory/basis/6158/6163 (дата обращения: 19.07.20)

526. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Горький Медиа. URL: https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/kollektivnaya-i-istoricheskaya-pamyat.html (Дата обращения: 1.03.2020)

527. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М., 2007. 348 с.

528. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. Книга первая. Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996. 709 с.

529. Харджиев Н. Искусство 20-х годов – это миф // Избранное. URL: http://izbrannoe.com/news/lyudi/nikolay-khardzhiev-serebryanyy-vek-mif-i-glupaya-vydumka/?fbclid=IwAR0sIpfYXpE8iLGsE8Afwo4zOgewCt2uIFmrp4nON0ivXr-6HE31mwqIVAc (дата обращения: 28.01.21)

530. Хархун В. П. Війна пам’ятей у музеях комунізму // Україна модерна. URL: http://uamoderna.com/md/memory-wars-muzeum-of-communism (дата звернення: 14.02.21)

531. Хезмондалш Д. Культурные индустрии. М., 2014. 455 с. // Klex: книжный архив. URL: https://www.phantastike.com/sociology/kulturnyye_industrii/djvu/ (дата обращения: 21.10.20)

532. Хокинг С. Краткая история времени. От большого взрыва до черных дыр // Флибуста. URL: https://flibusta.site/b/78758/read (дата обращения: 20.09.20)

533. Храм ратної слави: Методичний посібник проведення оглядової екскурсії по експозиції музею / За заг. ред. О.С.Артьомова; Ред.: Л. В. Легасова, В. О. Жуковський, В. Д. Ольшанський; Матеріали підготували: Л. В. Легасова, Г. Л. Голубенко, І. П. Васильєва та ін. К., 1997. 40 с.

534. Храм-музей на схилах Дніпра // Ветеран України. – 14 жовтня 1994 року.

535. Центр экспериментальной музеологии // Facebook. URL: https://www.facebook.com/experimentalmuseology/?__tn__=%2Cd%2CP-R&eid=ARAF_wU7Nf-Pz0hT8_LYqhKScdidHaICGTSbBXnDK8Hr2DHEZtA6Tf3uSfItWFeHw5tVYzTzOxyXrQKQ (дата обращения: 27.09.20)

536. Центр экспериментальной музеологии. URL: https://redmuseum.church/ (дата обращения: 08.10.20)

537. Чекмишев, О. А Берегиня сумує … у музеї Івана Макаровича Гончара // Культура і життя. 31 серпня 1991 року. № 35

538. Червоник О. Арсенальний модернізм. // Korydor. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/arsenalnyi-modernizm.html (дата звернення: 01.08.2018)

539. Четырехмерное пространство // Wikipedia. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B5%D1%82%D1%8B%D1%80%D1%91%D1%85%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE (дата обращения: 20.09.20)

540. Чичкань І., Горєлов В. Крути захищали не тільки студенти й гімназисти До бою залучили юнкерів Першої юнацької військової школи імені Богдана Хмельницького // Хрещатик. URL: http://kreschatic.kiev.ua/ua/3231/art/1201552660.html (дата звернення: 15.08.20)

541. Чому меморіал воїнів АТО хочуть зробити сусідом «Батьківщини-матері»? // Radio Svoboda https://www.radiosvoboda.org/a/28477936.html (дата звернення: 17.01.21)

542. Шмит Ф. И. Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк теории и истории музейного дела Х., 1919. 104 с.

543. Шмит, Ф. И. Музейное дело. Вопросы экспозиции.Л.,1929. 248 с.

544. Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. Тула, 2013. 357 с.

545. Шола Т. Мосты: музей эпохи глобализации // Museum. 2001. № 3 (209). С. 57–60.

546. Шола Т. Новая музеология и поступательное развитие культуры, или пролог кибернетического музея // Музей и демократия. М., 1997. С. 28–36.

547. Шола Т. Предмет и особенности музеологии // Museum. 1987. № 153. С. 49–53.

548. Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М., 2016. 224 с.

549. Щаранский Н. «Проект, який демонструє неповагу до України, не пройде»: інтерв'ю / С. Аймурзаєв, С. Мусаєва. URL: https://www.pravda.com.ua/articles/2020/05/6/7250553/ (дата звернення: 20.07.20)

550. Эко У. Воззвание к ответственной прессе // Umbertoeco.ru. URL: http://umbertoeco.ru/vozzvanie-k-otvetstvennoj-presse/ (дата обращения: 01.07.20)

551. Эко У. От Интернета у Гутенбргу: текст и гипертекст: Отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998 // Гуманитарный портал. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php (дата обращения: 01.07.20)

552. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию // Филологический факультет МГУ имени М.В.Ломоносова. URL: http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/eco-la-struttura-assente.pdf (дата обращения: 06.09.20)

553. Эко У. Регрессивный прогресс // Umbertoeco.ru. URL: http://umbertoeco.ru/regressivnyj-progress/ (дата обращения: 22.01.21)

554. Экомузеи // Российская музейная энциклопедия. URL: http://www.museum.ru/rme/sci_eco.asp (дата обращения: 30.09.18)

555. Юбер Ф. Экомузеи во Франции: противоречия и несоответствия // Museum. Экомузеи. 1985. № 148. С. 6-10

556. Юнус М. Создавая мир без бедности. Социальный бизнес и будущее капитализма // KLEX. URL: https://www.klex.ru/lq5 (дата образения: 27.06.20)

557. Юренева Т.Ю. Музей в истории мировой культуры: генезис и эволюция: Автореферат на соискание ученой степени доктора исторических наук // disserCat. URL: https://www.dissercat.com/content/muzei-v-istorii-mirovoi-kultury-genezis-i-evolyutsiya

558. Яковець І.О. Сучасний художній музей як мистецький патерн: сутність, функціонування, розвиток: дисертація // Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Special-Science-Council/Materialy-Dysertaciy/2018-Yakovets/DISS-YAKOVETS.pdf (Дата звернення: 28.12.19)

559. Яковець І.О. Сучасний художній музей як мистецький патерн: сутність, функціонування, розвиток: автореферат // Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Special-Science-Council/Materialy-Dysertaciy/2018-Yakovets/autoref-Yakovets.pdf (дата звернення: 28.12.19)

560. A Companion to Museum Studies / Ed. by Sh.Macdonald //Academia. URL: https://www.academia.edu/38204043/_Blackwell_Companions_in_Cultural_Studies_Sharon_Macdonald_A_Companion_to_Museum_Studies_2006_Wiley_Blackwell_pdf (date of access: 09.08.20)

561. A History of Museology. Key authors of museological theory / Ed. by Soares B.B. // ICOM URL: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Icofom_mono_History_VNUM.pdf (date of access: 05.06.20)

562. A Letter on Justice and Open Debate // Harper's Magazine. URL: https://harpers.org/a-letter-on-justice-and-open-debate/ (date of access: 20.07.20)
563. About Banksy's installation // British museum on Twitter. URL: https://twitter.com/britishmuseum/status/1035051131582459904 (date of access: 26.12.18)
564. ART проти в окупації // Facebook; Музей театрального музичного та кіномистецтва України. URL: https://www.facebook.com/events/388230971385223/permalink/388231161385204/ (дата звернення: 17.01.21)
565. Banksy // Instagram. URL: https://www.instagram.com/banksy/?hl=uk (date of access: 26.12.18)
566. Banksy // Twitter. URL: https://twitter.com/originaibanksy (date of access: 26.12.18)
567. Banksy // Web site. URL: http://www.banksy.co.uk/ (date of access: 26.12.18)
568. Battro A.M. From Malraux's Imaginary Museum to the Virtual Museum // Museums in a Digital Age. London, 2010. P.136–147.
569. Bazin G. The museum age. New York. 1967. 304 p.
570. Bennett T. Civic Laboratories: Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the Social // DOCURI. URL: https://docuri.com/download/bennett-civic-laboratories_59a7cd68f58171db1d42e210_pdf
571. Beuys J. Appeal for an alternative / Translate from German by B.Kleer // Art foundation curatorial library. 16 p.
572. Beuys J. My Idea Of Ar // Youtube; BeuysTV. URL: https://www.youtube.com/watch?v=iPRaCrb6QKU (date of accrss: 25.06.20)
573. Beuys J. My Idea Of Art // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=iPRaCrb6QKU (date of access: 08.02.21)
574. Cameron D.F. A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education // Curator. 1968. Volume 11. Issue 1. P. 33–40.
575. Cameron D.F. Interview // WNYK. 1972. URL : http://www.wnyc.org/story/202241-duncan-cameron/ (дата звернення : 24.12.17)
576. Cameron D.F. The museum, a temple or the forum // Curator. 1971. Volume 14. Issue 1. P. 11–24.
577. Cameron F. Liquid Museum: New Institutional Ontologies for a Complex and Uncertain World // Academia. URL: https://www.academia.edu/34153391/Cameron_The_Liquid_Museum_New_Institutional_Ontologies_for_a_Complex_and_Uncertain_World (date of access: 18.06.20)
578. Castells M. Museums in the Information Era. Cultural connectors of time and space // ICOM News: Special Issue, 2001. P. 4–7.
579. Chiu M. How Artists Predict the Future // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IlEKJvY2rM4 (date of access: 15.06.20)
580. Chiu M. On The Hirshhorn Museum: Part 1 // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Bpg1lPYOESg (date of access: 15.06.20)
581. Cippola C.M. The Basic Laws of Human Stupidity. Bologna, 2011. 67 p.
582. Collective intelligence // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Collective_intelligence (date of access: 19.05.17).
583. Creating the new museum definition: over 250 proposals to check out! // ICOM. URL: https://icom.museum/en/news/the-museum-definition-the-backbone-of-icom/ (Date of access: 29.05.20)
584. Crime. Anacostia // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Anacostia#cite_note-14 (дата звернення: 30.09.18)
585. Demel G. Matka Ojczyzna wzywa. Muzeum historii Ukrainy podczas Drugiej wojny światowej – kompleks memorialny w Kijowie: ukraińska narracja o wojnie //

Academia. URL: https://www.academia.edu/42277585/MATKA_OJCZYZNA_WZYWA_MUZEUM_HISTORII_UKRAINY_PODCZAS_DRUGIEJ_WOJNY_%C5%9AWIATOWEJ_KOMPLEKS_MEMORIALNY_W_KIJOWIE_UKRAI%C5%83SKA_NARRACJA_O_WOJNIE (date of access: 29.01.21)

586. Dolák J., Šobáňová P. Museum presentation. URL: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/Jan_Dolak_Museum_Presentation_2019.pdf (date of access: 15.06.20)

587. Dorner A. The way beyond «Art». New York, 1958. 154 p.

588. Drucker P.F. The University Art Museum: Defining Purpose and Mission // rlaexp.com. URL: http://rlaexp.com/studio/biz/conceptual_resources/toc_reviews/conceptual_resources_files/management-cases.html (date of access: 12.08.20)

589. Duchamp M. On Art and Dada: interview (1956) // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Wuf_GHmjxLM (date of access: 01.07.20)

590. Ecomuseum // Wikipedia. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Ecomuseum (date of access: 14.02.21)

591. Ecomuseum // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Ecomuseum (date of appeal: 30.09.18).

592. Exploratorium. URL: https://www.exploratorium.edu/ (date of access: 26.09.20)

593. FLASHBACK. Українське медіа-мистецтво 1990-х // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IZfd7VvH49s (дата звернення: 22.12.20)

594. FLASHBACK. Українське медіа-мистецтво 1990-х.: виставка // Мистецький арсенал. URL: https://artarsenal.in.ua/vystavka/flashback-ukrayinske-media-mystetstvo-1990-h/ (дата звернення: 22.12.20)

595. Forbes впервые оценил доходы российских блогеров // Ведомости. URL: https://www.vedomosti.ru/technology/news/2019/07/25/807282-forbes-otsenil-dohodi-blogerov (дата обращения: 02.02.21)

596. Gonçalves J. The «liquid museum»: a relational museum that seeks to adapt to today's society // The museum review: The free journal for museum professionals. URL: http://articles.themuseumreview.org/tmr_vol4no1_goncalves

597. Greenspan A. Reality Check of Facebook: Report // Plainsite.org. URL: https://www.plainsite.org/realitycheck/facebook.html (date of access: 25.06.20)

598. Grincheva N. The Online Museum: A «Placeless» Space of the «Civic Laboratory» // Academia: https://www.academia.edu/29800707/The_Online_Museum_A_Placeless_Space_of_the_Civic_Laboratory (date of access: 29.06.20)

599. Groot De J. Consuming History [Digital resource]. Authorized file from e-mail: jerome.degroot@manchester.ac.uk.

600. Groys B. Speech in Avant Museology Symposium (11-22 Nov. 2016) / Brooklyn Museum // Livestream. URL : https://livestream.com/BrooklynMuseum/avantmuseology1111/videos/144239664 (date of access: 11.06.18).

601. Hagen von M. Does Ukraine Have a History? // Чтиво. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Mark_von_Hagen/Does_Ukraine_Have_a_History7__en.pdf?PHPSESSID=1nc85k5p9nb21i2dsuot0v49a1 (date of access: 08.01.21)

602. Hagen von Mark. Does Ukraine Have a History? // Чтиво. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Mark_von_Hagen/Does_Ukraine_Have_a_History7__en.pdf?PHPSESSID=b877ad127f4029e145835a450dbd2d03 (date of access: 06.08.20)

603. Henning M. Making the Cut: Museums and Media Archaeology: Pre-print version // Academia. URL: https://www.academia.edu/43058941/Making_the_Cut_Museums_and_Media_Archaeology_Pre-print_version (Date of access: 29.05.19)

604. Henning M. Museum media. An introduction // Academia. URL: https://www.academia.edu/30789805/Museum_Media_An_Introduction (date of access: 19.05.17)

605. Henning M. Museums, media and cultural theory. Glasgow, 2006. 183 p.

606. Henning M. The return of Curiosity. The World Wide web as Curiosity Museum // Academia. URL: https://www.academia.edu/204397/The_Return_of_Curiosity_The_World_Wide_Web_as_Curiosity_Museum (date of access: 19.05.17)

607. Hooper-Greenhill E. Changing Values in the Art Museum. Rethinking Communication and Learning // Taylor and Francis Online. URL: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/135272500363715 (Date of access: 05.12.19)

608. Hooper-Greenhill E. Museums and Education: purpose, pedagogy, performance // Google Books. URL: https://books.google.com.ua/books?id=kG6Ip1J6aYIC&printsec=frontcover&dq=Museums+and+the+Interpretation+of+Visual+Culture&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjnrbvPyJ7mAhWy-ioKHbacCSIQ6AEIUDAG#v=onepage&q=Museums%20and%20the%20Interpretation%20of%20Visual%20Culture&f=false (Date of access: 05.12.19)

609. Hooper-Greenhill E. Museums and the interpretation of visual culture. London and New York, 2000. 195 p.

610. Hooper-Greenhill E. Museums and the Shaping of Knowledge. London and New York, 1992. 232 p.

611. Hooper-Greenhill E. Museums and their Visitors // Google Books. URL: https://books.google.com.ua/books?id=6pSPOpcJiSsC&printsec=frontcover&dq=Museums+and+the+Interpretation+of+Visual+Culture&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjnrbvPyJ7mAhWy-ioKHbacCSIQ6AEILzAB#v=onepage&q=Museums%20and%20the%20Interpretation%20of%20Visual%20Culture&f=false (Date of access: 05.12.19)

612. How your pictures can help reclaim lost history // TED. URL: https://www.ted.com/talks/chance_coughenour_how_your_pictures_can_help_reclaim_lost_history#t-15479 (date of address: 28.09.18)

613. Hudson K. A social history of museums. What the Visitors Thought. London, 1975. 210 p.

614. ICOM Code of Ethics for Museums // ICOM. URL: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_eng.pdf (дата звернення : 16.01.18)

615. Joler V. Mapping Facebook's Algorithmic Empire // re-publica. URL: https://re-publica.com/en/member/11773 (date of access: 25.06.20)

616. Krauss R.E. Postmodernism's museum without walls // Thinking about exhibitions. London, New York, 1996. P. 241–245.

617. Krauss R.E. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum // October. Vol. 54 (Autumn, 1990). P. 3–17.

618. LITTLE BIG. GO BANANAS // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ADlGkXAz1D0 (date of access: 02.02.21)

619. Magiciens de la terre. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Magiciens_de_la_terre (date of access: 02.06.19)

620. Malraux A. Voices of Silence. 1974. 679 p.

621. Mann S. Social and Cultural Capital in Museums // Academia. URL: https://www.academia.edu/6143357/Social_and_Cultural_Capital_in_Museums (date of access: 27.06.20)

622. Marta C. Lourenço. Between two worlds: The distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe // Researchgate. URL: https://www.researchgate.net/profile/Marta_Lourenco4/publication/274383583_Between_two_worlds_The_distinct_nature_and_contemporary_significance_of_university_museums_and_collections_in_Europe/links/551da2ec0cf2a2d9e13b077f/Between-two-worlds-The-distinct-

nature-and-contemporary-significance-of-university-museums-and-collections-in-Europe.pdf (date of access: 13.08.20)

623. Mayrand, P. The new museology proclaimed [text] / P. Mayrand. – Museum. – 1985. – № 4 (148). – P. 200–201.

624. Mcdonald Sh. Breaking the Wall of the Museum // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0a8HjtKU4ko (date of access: 26.09.20)

625. McLuhan M. Understanding Media The extensions of man // Site of Robyn Backen. URL: http://robynbacken.com/text/nw_research.pdf (date of address: 28.09.18)

626. McLuhan M., Parker H., Barzun J. Exploration of the ways, means, and values of museum communication with the viewing public. New York, 1969. 80 p.

627. Memes as Pseudoscience / Polichak J.W.; The Skeptic Encyclopedia of Pseudoscience. Vol. 1. P.664–677.

628. Mensch van Peter. Museality at breakfast The concept of museality in contemporary museological discourse // Academia. URL: https://www.academia.edu/21508629/Peter_van_Mensch_Museality_at_breakfast._The_concept_of_museality_in_contemporary_museological_discourse_Museologica_Brunensia_4_2015_2_14-19 (Date of access: 10.12.19)

629. Method Fund. URL: https://sites.google.com/site/methodfund/founders-1 (дата звернення: 08.10.20)

630. Metropolis. Минулі утопії майбутнього. URL : http://yagallery.com/exhibitions/metropolis-minuli-utopiyi-majbutnogo (date of access: 02.06.19)

631. Mnemosophy by Tomislav Šola. URL: https://www.mnemosophy.com/ (Date of access: 10.12.19)

632. Museum definition // ICOM. https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/ (Date of access: 29.05.20)

633. Museum of Science & Industry [Electronic resource] // Museum of Science & Industry/ MOSI (Enterprises) Ltd. : website. – Access mode : http://www.mosi.org.uk/

634. Museum, media, message / Hooper-Greenhill E. (ed.) and others // Google Books. URL: https://books.google.com.ua/books?id=D-XfoS5LRr8C&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Date of access: 05.12.19)

635. Museum. Экомузеи: Ежеквартальный журнал ЮНЕСКО 1985. № 148.66 с.

636. Museums and the idea of historical progress / Ed. by R.Omar, B.Ndhlovu, L.Gibson, Sh.Vawda // COMCOL ICOM. URL: http://comcol.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/9/2019/01/Museums_and_the_Idea_of_Historical_Progress_ICMAH_COMCOL.pdf (date of access: 09.08.20)

637. National Museum of Bosnia and Herzegovina // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/National_Museum_of_Bosnia_and_Herzegovina#2015- (Date of access: 26.02.2020)

638. Neustupny J. Museum and research. Prague. 1968. 161

639. Obrist H. U. A Brief History of Curating. URL : https://static1.squarespace.com/static/53ad8347e4b04c5fb2ec922d/t/552eb514e4b0e4e510512b70/1429124372575/hans-ulrich-obrist-a-brief-history-of-curating.pdf (date of access: 02.06.19)

640. Obrist H.U. Speech in Avant Museology Symposium (11-22 Nov. 2016) / Brooklyn Museum // Livestream. URL : https://livestream.com/BrooklynMuseum/avantmuseology1111/videos/144239828 (date of access: 11.06.18)

641. On Banksy «cave painting» Twitter// URL: https://twitter.com/britishmuseum/status/1035051131582459904 (date of access: 02.02.21)

642. Oost van O. Living Lab Methodology in Museum Studies: An Exploration // The Transformative Museum 23-25 May 2012 Roskilde University Denmark. URL: https://www.dream.dk/sites/default/files/communication/TheTransformativeMuseumProceedingsScreen.pdf (date of access: 23.06.20)

643. Parker H. The Museum as a Communication System // Curator. 1963. Volume 6, Issue 4. P. 350-360
644. Picasso P. Vase with flowers, 1943 // ArtsViewer. URL: http://artsviewer.com/picasso-941.html (date of access: 23.09.20)
645. Popadić M. M. The origin and legacy of the concept of museality // КиберЛенинка. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/the-origin-and-legacy-of-the-concept-of-museality/viewer (date of access: 05.06.20)
646. Rivière, G. H. The ecomuseum – an evolutive definition [text] / G. H. Rivière // Museum. – 1985 .– № 4 (148). – P. 182–183.
647. Roelstraete D. After the Historiographic Turn: Current Findings // E-flux. URL: https://www.e-flux.com/journal/06/61402/after-the-historiographic-turn-current-findings/ (date of access: 08.10.20)
648. Rosa Luxemburg Stiftung в Україні. URL: http://rosalux.org.ua/ua/about-us (дата звернення: 08.10.20)
649. Schilp E. Re-thinking museums – We are all curators // Youtube: TEDxLeiden. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kHAKYODbkNE (date of access: 11.11.20)
650. Share Lab // SHARE LAB – Research & Data Investigation Lab. URL: https://labs.rs/en/ (дата обращения: 28.09.18)
651. Smithsonian Anacostia Community Museum. URL: http://anacostia.si.edu/ (дата звернення: 30.09.18)
652. Soares B.B. Provoking museology: the geminal thinking of Zbyněk Z. Stránský // Musicologica brunensia P.5-17. URL: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/MB_2016_jaro_digita__lni___redakce.pdf (13.12.20)
653. Šola T. S. Heritology, the search for concept // Academia. URL: https://www.academia.edu/32270909/Heritology_the_search_for_concept (date of access: 26.09.20)
654. Šola T. S. Prema totalnom muzeju // Mnemosophy. URL: https://b19df933-ca21-405d-afe3-9dfd8ff0e9bd.filesusr.com/ugd/3fdf65_31d7880f702b43079a690bc80eb29807.pdf (date of access: 26.09.20)
655. Šola T.S. Essays on museums and their theory. Towards a cybernetic museum // Mnemosophy. URL: https://b19df933-ca21-405d-afe3-9dfd8ff0e9bd.filesusr.com/ugd/3fdf65_db0d62579ab64befac8a774e9675f623.pdf (date of access: 28.06.20)
656. Sola T.S. How ecomuseums have changed our job (half a century of experience) // Academia. URL: https://www.academia.edu/37696758/How_ecomuseums_have_changed_our_job_half_a_century_of_experience_ (Date of access: 29.05.20)
657. Šola T.S. Mnemosophy. An essay on the science of public memory // Academia. URL: https://www.academia.edu/42641636/Mnemosophy_-_an_essay_on_the_science_of_public_memory?auto=download (date of access: 22.04. 20)
658. Šola T.S. Museums and public engagement changing concepts and strategies in China // Academia. URL: https://www.academia.edu/38088304/Museums_and_public_engagement_four_decades_of_changing_concepts_and_strategies_in_China (date of access: 28.06.20)
659. Šola T.S. What theory, What museums, What future? [What theory? What heritage?] // Academia. URL: https://www.academia.edu/20041064/What_theory_What_museums_What_future_ (date of access: 28.06.20)
660. Sola Tomislav // Academia. URL: https://independent.academia.edu/TomislavSola (Date of access: 10.12.19)
661. Soros G.: Speech at Davos, 25.01.18 // Facebook, Bloomberg. URL: https://www.facebook.com/bloombergbusiness/videos/live-george-soros-speaks-at-davos/10156109486751880/. 12-28 minutes. (date of access : 07.05.20)

662. Soviet mosaics in Ukraine // Ізоляція. URL: https://izolyatsia.org/ru/project/ukrainian-mosaics (дата звернення: 29.12.20)

663. Stransky Z.Z. Museology's subject of study // Stransky: a bridge Brno–Brazil. Paris, 2017. P. 28–37 // ICOM. URL: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Icofom_Stransky_couv_cahierFINAL.pdf (Date of access: 29.05.20)

664. Taleb N. N. How To Legally Own Another Person // Medium. URL : https://medium.com/incerto/how-to-legally-own-another-person-4145a1802bf6 (дата звернення : 24.12.17)

665. Technology [Electronic resource] // Wikipedia : website. – Access mode : http://en.wikipedia.org/wiki/Technology.

666. The Educational Role of the Museum / Hooper-Greenhill E. (ed.) and others // Google Books. URL: https://books.google.com.ua/books?id=-3_9K-TcPiwC&pg=PP7&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false (Date of access: 05.12.19)

667. The International Council of Museums // ICOM Definition of a Museum. URL: https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/ (date of access: 14.02.21)

668. The Skeptic Encyclopedia of Pseudoscience / Ed. M.Shermer. Vol 1. ABC-CLIO, 2002. 903 p.

669. Uncertain Spaces: Virtual Configurations in Contemporary Art and Museums / Ed. by H. Barranha, S. S.Martins. – Lisbon, 2015. –252 p.

670. Varine, de H. The word and beyond [text] / H. de Varine // Museum. – 1985 .– № 4 (148). – P. 185.

671. Vestergaard V. The Hybrid Museum: Hybrid Economies of Meaning // The Transformative Museum 23-25 May 2012 Roskilde University Denmark. URL: https://www.dream.dk/sites/default/files/communication/TheTransformativeMuseumProceedingsScreen.pdf (date of access: 23.06.20)

672. Video of auction // Instagram. URL: https://www.instagram.com/p/BomXijJhArX/ (date of access: 26.12.18)

673. Vilkuna J., Vuorinen P. Museums as mirrors of society: a case study of Finnish Museums // The museum review: The free journal for museum professionals. URL: http://articles.themuseumreview.org/vol2no1finlandmuseums (date of access: 05.06.20)

674. Wagensberg J. The «total» museum, a tool for social change // Research Gate. URL: https://www.researchgate.net/publication/7099973_The_total_museum_a_tool_for_social_change (date of access: 26.09.20)

675. Wales Jimmy // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Jimmy_Wales (date of access: 19.05.17)

676. Walsh K.J. The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World. London and New York, 1992. 204 p.

677. Wiki // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Wiki (date of access: 19.05.17)

678. WikiMuseum // Meta-Wiki. URL: https://meta.wikimedia.org/wiki/WikiMuseum (date of access: 19.05.17)

679. Zhilyaev A. The Places of History // E-flux. URL : https://www.e-flux.com/journal/57/60388/the-places-of-history/ (дата обращения: 13.06.18)

680. Zhilyaev A., Silina M. Institutionalisation: Fighting It, Using It: conversation // Academia. URL: https://www.academia.edu/43235243/Arseny_Zhilyaev_in_conversation_with_Maria_Silina_Institutionalisation_Fighting_It_Using_It_ (date of access: 05.06.20)

Подяки

Увесь час, поки тривала робота над дослідженням, моя дружина, Тетяна Руденко, вселяла у мене оптимізм щодо остаточного результату наукової праці, водночас, виступаючи найпершим критиком і читачем моїх рукописів. Дякую, Кохана!

З цікавістю спостерігав за моєю роботою і допомагав чим міг Мельник Олександр, за що я йому безмежно вдячний.

На жаль, уже не побачить цього видання моя бабуся, Клара Матвієнко, але її віра у мене зігріватиме завжди.

Від самого початку я відчував підтримку Михайла Поплавського, яку я надзвичайно високо ціную.

Значно вплинули на дослідницьку евристику своїми порадами і оригінальними міркуваннями Віктор Карпов, Олександр Гриценко, Олексій Толочко, Георгій Касьянов, Поліна Герчанівська, Жанна Денисюк, Михайло Собуцький, Олександр Кравченко, Олександр Яковлев, Олена Титова, Володимир Сімперович, Ґжеґож Демель, Сергій Пустовалов, Віктор Вечерський, Юлія Ключко, Ганна Андрес, Юлія Сабадаш, Анатолій Щербань, Руслана Демчук, Сергій Безклубенко, Костянтин Кислюк, Георгій Шевченко, Тетяна Кочубінська, Руслана Маньковська, Арсеній Жиляєв, Павло Гудімов, Матьє Арден, Мішель Геннін, Томіслав Шола.

Люб'язно надали матеріали, використані мною у дослідженні, Матвій Вайсберг, Олена Червоник, Тетяна Філевська, Олена Оногда, Олександр Іщук, Богдан Патриляк, Марина Стрельник, Юлія Осташевська, Надія Вальченко, Надія Поліщук, Жером де Ґрут, Ольга Сапанжа, Арсеній Жиляєв, Ірина Захарченко.

Впевнений, що багатьох людей, котрим мав би подякувати особисто, забув згадати.

Також хочу подякувати колективам Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, Національного музею історії України у Другій світовій війні, Національного музею історії України, Центру пам'яткознавства Національної академії наук України та Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, та, звісно, кафедри музеєзнавства та експертизи історико-культурних цінностей, а також усім друзям у Київському національному університеті культури і мистецтв.

З великою вдячністю згадую усі випадки щирої критики, яку пощастило отримати під час численних обговорень мого дослідження. Завдяки їй я зміг покращити свою працю і зрозуміти, що будь-яка критика йде лише на користь.

Окрему подяку висловлюю здобувачам, опонентом дисертаційних робіт яких мені пощастило бути, та моїм студентам, завдяки яким я міг відточувати свої міркування.

Дисклеймер

В цьому дослідженні, як і в попередніх, я вважав за потрібне послуговуватися методом наукового критицизму. Його особливість полягає у нетолерантності до текстів попередників. Власне, я хотів би, щоб і мій текст став предметом серйозної критики. Жодна теорія не є вічною. Саме через спростування теорій відбувається розвиток науки і ми можемо дізнатися щось нове, а не лише багаторазово відтворювати думки «наукових авторитетів». Мені неодноразово доводилося стикатися з тим, що мій, справді, агресивний напад на теоретичні міркування інших дослідників, можливо, недостатньо куртуазний виклад матеріалу, ставали причиною невдоволення. Дехто сприймав мої тези як особисту образу, а нетолерантність до об'єктивованого тексту – як неввічливість і невдячність. В зв'язку з цим, хочу запевнити, що я ставлюся із глибокою повагою до всіх авторів, тексти яких я мав честь критикувати. Всі вони є талановитими науковцями і мають дослідницькі риси, котрі я хотів би розвинути у себе. Хочу подякувати кожному з них за те, що мав можливість стояти на їхніх потужних плечах.

Наукове видання

СЕРГІЙ РУДЕНКО

МУЗЕЙ ЯК ТЕХНОЛОГІЯ

Монографія

Керівник видавничого проекту *В.І. Зарицький*
Комп’ютерний дизайн *О.П. Щербина*
На обкладинці картина Пітера Брейгеля Старшого,
"Вавилонська вежа", 1563 р. взята із відкритих джерел
Авторська редакція

Підписано до друку 29.03.2021. Формат 70x100 $^{1}/_{16}$.
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. аркушів – 35,42. Обл.-вид. аркушів – 34,88.
Тираж 300

«Видавництво Ліра-К»
Свідоцтво № 3981, серія ДК.
03142, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1
тел./факс (044) 247-93-37; (050) 462-95-48
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net